

Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Unter Mitwirkung von

W. Bürger, R. v. Eitelberger, Jak. Falke, Gust. Heider, H. Hettner, M. Jordan, Gottf. Kinkel, Carl Lemcke, Wilh. Lübke, Jul. Meyer, Otto Mündler, Friedr. Pecht, Carl Schnaase, O. v. Schorn, G. Semper, Ant. Springer, A. Teichlein, M. Thausing, Fr. Th. Vischer, Alfr. Woltmann, Rob. Zimmermann etc.

herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,

Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Vierter Band.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1869.

Inhaltsverzeichniß des IV. Bandes.

II. Holzschnitte.

1. Künstlerportraits:

2. Nach Gemälden, Skulpturen Bauwerken u. s. w.

3. Vignetten und Initialen.

Giovanni Duprè.

Biographische Skizze

von

Hans Semper.



Der erste Begründer der jetzt in Toscana und in ganz Italien herrschenden Richtung der Bildnerei, deren entschiedenster Vertreter gegenwärtig Duprè ist, war Lorenzo Bartolini, geboren zu Sarignano su poggi di Prato in Toscana am 7. Januar 1777, gestorben zu Florenz am 20. Januar 1850. Im Beginn seiner künstlerischen Thätigkeit stand jener antikisirende Manierismus der Kaiserzeit noch in voller Blüthe. Sein Streben war Kampf gegen diese Richtung und Aufstellung neuer Prinzipien in Wort und That. Er bezeichnete als die höchste für den Künstler erreichbare Stufe die treue Nachahmung der Natur, unterschied aber doch Nachahmung von sklavischer und geistloser Kopie. Und wirklich brachte er neues Leben in die absterbende Bildhauerkunst seiner Zeit und schuf treffliche Werke. Allein seine theoretischen Grundsätze waren weniger anfechtbar und gemäßigter als seine Kunstübung; denn einerseits ist in seinen Werken oft nicht mehr die freie Naturnachahmung zu finden, die auch die Gesetze des Schönen nicht vergißt, andrerseits konnte er sich von den geistigen Anschauungen der vorangegangenen Epoche nicht so frei machen, wie er vielleicht glaubte. Die Gesetze der Komposition oder die architektonischen Gesetze der Skulptur berücksichtigten er und die meisten seiner Nachfolger **mindestens** ebensowenig wie die Vor-

gänger. Und während früher konventionelle Formen eine gewisse Harmonie mit konventionellen, d. h. nicht aus dem Leben geschöpften, sondern abstrakten Ideen bildeten, behielt Bartolini die Allegorie und Ideenscholastik bei und suchte sie in dem Leben abgelauschte Körperformen einzuzwängen. Duprè wird von den Aesthetikern Italiens, die mit der Kunst ihrer Zeit höchlichst zufrieden sind, als derjenige gerühmt, der Bartolini's Streben am besten verstanden und fortgeführt habe, und wohl mit Recht.

Giovanni Duprè wurde am 1. März 1817 zu Siena geboren, wo sein Vater als Holzschneider mühsam den Unterhalt für seine Familie erwarb. Drei Jahre alt, kam Giovanni mit den Seinen nach Florenz und erlernte hier frühe die Kunst seines Vaters. Mit dem Erwachen seines Geistes genügte ihm dieselbe aber nicht mehr, ohne daß jedoch sein Vater die Mittel gehabt hätte, ihn an der Akademie studiren zu lassen. Mit seinem 18. Jahre begann Giovanni abwechselnd in Siena, Pistoja und Pisa zu arbeiten. Von letzterer Stadt aus reiste er nach Livorno, als dort gerade die Cholera wüthete, in der Absicht, sich bei möglichst unvorsichtiger Lebensweise den Tod durch die Seuche zuzuziehen. Denn die Gährung seiner nach Befreiung und Entwickelung ringenden Kräfte war in ein entscheidendes Stadium getreten. Sein Geschick wollte es aber, daß er mitten in seinem wüsten Leben sich in ein Livorneser Landmädchen verliebte. Das Mädchen gab ihm ihre Hand, nachdem er versprochen, fortan ein ordentliches Leben zu führen. Er kehrte mit ihr nach Florenz zurück, schöpfte frischen Muth, begann nach der gewohnten Tagesarbeit in den Abendstunden nach Gyps zu zeichnen und nach dem Nackten zu modelliren und schloß sich innig einem jungen Bildhauer an. In Kurzem brachte er es so weit, daß er 1840, also in seinem 23. Lebensjahre, einen Preis an der Akademie gewann, ohne ihr Schüler zu sein.

Hierauf begann er sein erstes größeres Werk, den todten Abel, zu modelliren. Man erzählt, daß er vergeblich versucht hätte, eine aufrechtstehende Figur zu Stande zu bringen, sie wäre ihm stets wieder zusammengefallen. Da gab ihm Jemand den Rath, eine liegende Figur zu versuchen; er folgte und verfiel auf den erschlagenen Abel, wozu ihm sein Bruder Modell liegen mußte, der sich sehr ruhig verhielt, weil er gewöhnlich dabei einschlief. Durch diese Figur, die 1842 ausgestellt wurde, gelangte Duprè plötzlich auf eine Höhe des Ruhmes, wie er sie seitdem in Italien nur wenig überstiegen hat. Und in der That gehört der Abel zu seinen besten Schöpfungen. Bartolini schrieb, als er die Statue gesehen, an einen Freund: „Die Geschicke der Bildhauerei sind sichergestellt und für immer der sklavische Manierismus verbannt." Seitdem wandte Bartolini seine ganze Aufmerksamkeit dem jungen Künstler zu, der jedoch erst später sein eifriger Nachfolger wurde.

Abel liegt mit zurückgestreckten Armen und geöffneten Händen auf dem Rücken, die Beine sind seitwärts gewendet. Anfangs hatte Duprè den Todten die eine Faust ballen lassen, bis ihm einfiel, daß eine geöffnete Hand dem milden und verzeihenden Charakter, den er dem Todten beilegen wollte, besser entsprechen würde. Demgemäß sind auch die Körperformen bei aller Sorgfalt im Detail weich behandelt, so daß im Ganzen nicht unangenehme Linien entstehen. Das Schönste an der Figur aber ist der jugendliche Kopf mit den reichen auf der Erde ausgebreiteten Locken. Die Ausstellung dieser Figur hatte verschiedene Bestellungen zur Folge. Im Auftrage der Großfürstin Maria von Rußland modellirte der Künstler 1845 als Gegenstück zum Abel den Kain. Beide Statuen wurden 1850 von Papi meisterhaft in Erz gegossen und in der Galerie des Palastes Pitti aufgestellt. Beim Kain ist die Genauigkeit in der Anatomie noch größer als beim Abel, jede Ader ist angegeben; aber trotzdem erscheinen die Formen, wenn man sie im Ganzen betrachtet, nicht bestimmt genug ausgesprochen. Ueber allzu ängstlicher Naturnachahmung der einzelnen Theile sind die Gesetze, von denen sie beherrscht werden, verhüllt, ist der Schwung

der Linien, der sie umschreibt, verloren gegangen. Auch ist die Stellung Kain's, wie er gebückt vorschleicht, den rechten Arm über die Stirne hält, den linken krampfhaft ausstreckt, vereint mit dem verzerrten Mördergesicht, von zu theatralischer Wirkung. Die Statue macht auf den Beschauer nicht den wohlthuenden Eindruck eines Kunstwerkes, sondern den unheimlichen einer getreuen Maske nach einem von Gewissensangst aufgeregten Verbrecher.

In demselben Jahre, 1845, hatte Duprè im Auftrage der Großherzogin von Toscana einen Giotto für die Loggien unter den Uffizien auszuführen, wo im Jahre 1852 noch ein S. Antonio von ihm aufgestellt wurde. Giotto steht in gemeiner Behaglichkeit da, mit gespreizten Beinen und den Daumen im Gürtel, der den wohlgenährten Leib schlaff umspannt, S. Antonio hat nicht den Ausdruck eines begeisterten Heiligen, sondern eines weibischen Betbruders. In beiden Figuren herrscht ein übertriebener Naturalismus, der im Giotto an die Karikatur streift. Die Gewänder dagegen sind einfach und gut behandelt.

Ein Pius II., den Duprè ebenfalls in den vierziger Jahren für Siena herstellte, ist dem Verfasser nicht zu Gesicht gekommen.

Obschon Duprè in seinen ersten Werken ein eifriges Naturstudium befolgt, so waren seine künstlerischen Ueberzeugungen um diese Zeit doch nicht hinreichend fest, um nicht von einer Schrift Arcangelo's: „Ueber die Idealität in der Kunst" beeinflußt zu werden, so daß er in den alten Manierismus, der das Studium der Natur verschmäht, wieder hineinzugerathen begann. Ueber die Werke dieser Epoche liebt der Künstler den Schleier des Geheimnisses zu breiten, und so ist denn auch dem Verfasser keines derselben bekannt. Da traf es sich, daß Duprè im Jahr 1856 der Gesundheit wegen nach Neapel reisen mußte, und auf seiner Rückkehr von dort kam er durch Rom. Sonderbar! Ein Werk der neueren Kunst machte hier den gewaltigsten Eindruck auf ihn. Statt daß er sich vor den antiken Kunstwerken für einen antikisirenden Stil begeistert hätte, bekehrte ihn Canova's, des antikisirenden Meisters, Pius VI., der vor den Gräbern der Apostel kniet, in der St. Peterskirche, zu einem realistisch-religiösen Stil. Beim Anblick des genannten Monuments rief er aus: „Das ist die wahre Kunst", und als sein Bestreben bezeichnete er fortan, für seine Ideen das geeignete Modell zu finden und so die künstlerische Komposition mit getreuem Naturstudium zu vereinigen. Dies war erst der Moment, in welchen er sich Bartolini näher anschloß und ihn als Vorbild für seine eigenen Bestrebungen wählte. Seine künstlerischen Intentionen bestanden jetzt vorzugsweise darin, daß er in die sinnliche Erscheinung der Menschengestalt eine geistige und oft speciell kirchliche Bedeutung hineinlegen zu müssen glaubte. Daher suchte er auch diejenigen Theile des menschlichen Körpers, welche ihm keine Darstellungsmittel für seine Ideen zu bieten schienen, zu verhüllen, was er mit großer Konsequenz, die bisweilen an's Komische streift, durchgeführt hat.

Die nächste Folge des Eindrucks, den er von Rom davontrug, war eine größere Fruchtbarkeit, als sie ihm bis dahin möglich geworden war. In schneller Reihenfolge wurden bedeutende Werke von ihm geschaffen; er ist jetzt Meister, die Lehr- und Wanderjahre sind vorbei. Im Jahre 1854 verfertigte er den Untersatz zu einer egyptischen Porphyrvase, der aber nicht zur Ausführung in Marmor kam. Der Gypsabguß davon befand sich auf der letzten Pariser Weltausstellung. Der Untersatz ist cylinderförmig und mit Hautrelief-Figuren geschmückt, welche die Wanderungen der Vase von Aegypten nach dem kaiserlichen Rom und vom päpstlichen Rom nach Toscana allegorisch darstellen sollen. Als Aegypten sehen wir eine trauernde Frau, welche den Genius der Astronomie an der Hand hält. Er trägt einen zerbrochenen Kompaß, zu seinen Füßen liegt die heilige Palme, von einer Schlange, dem Symbol der Weisheit, umwunden. Seine Trauer ist gemildert durch die Hoffnung, dereinst die Kultur Aegyptens wieder erstehen zu sehen. Das heidnische Rom ist als eine Matrone

von männlichen Formen, mit Toga und Steckenbündel dargestellt. Ihr folgt mit schnellem Schritt der Genius der Eroberung, mit Thierfellen bekleidet und eine Fackel schwingend. Sanft und majestätisch ist die weibliche Gestalt des priesterlichen Roms, mit der dreifachen Krone und dem Evangelium. Neben ihr steht der Genius der Religion, mit kindlich frommem Ausdruck, im langen Meßgewand; er trägt Kreuz und Hirtenstab. Das letzte Figurenpaar, das sich wieder an Aegypten anschließt, ist Etruria mit Königskrone und Palladium und der Genius der freien Künste mit einem Lorbeerkranz, Oliven und anderen Friedenssymbolen.

Man muß eine große Schönheit in den Gewändern, Bewegungen und Formen des Werkes anerkennen; doch macht andrerseits der Zickzack von großen und kleinen Figuren, der zu wenig gemildert ist, keinen harmonischen Eindruck; auch ist die Ueberladung mit Symbolen aller Art, wie sie wohl schon aus obiger Beschreibung erhellt, für den Beschauer beunruhigend. Obwohl diese allegorischen Figuren mit viel Gefühl behandelt sind, so sind sie eben doch zu allegorisch, sie handeln zu wenig und repräsentiren zu viel. Endlich ist hier, vielleicht als Folge der neuen Bestrebungen Duprè's, jener gleichförmige Ausdruck einer drückenden Melancholie, besonders in den Mundformen, zu bemerken, der seitdem in den meisten Werken des Künstlers wiederkehrt.

Diese Stileigenthümlichkeit Duprè's ist wohl auch ein Grund, warum seine Sappho, die er im Jahre 1857 beendete, eine seiner harmonischsten und vollkommensten Schöpfungen ist. In tiefer Melancholie hinbrütend, sitzt sie auf einem Felsen; neben ihr die Leier mit zersprungenen Saiten und der Lorbeerkranz. Es ist der Moment, da sie den Entschluß zum Tode faßt. Die Abbildung möge zeigen, daß dieses Werk vortrefflich sowohl in Gefühl und Detailschönheit, wie auch in den Gesammtformen und Umrissen ist. Nur leidet die Brust an einer etwas harten Modellirung.

(Schluß folgt.)





Jan Livens pinxit

W Unger sculpsit.

ABRAHAM UND ISAAK.

Nach dem in der Galerie zu Braunschweig befindlichen Originale.

Zeitschrift f. bild. Kunst

Druck von F.A. Brockhaus in Leipzig.

Verlag von E.A. Seemann in Leipzig.

Meisterwerke der Braunschweiger Galerie.

In Radirungen von **William Unger.***)

V. Abraham und Isaak. Oelgemälde von Jan Livens.

In höchst interessanten Beziehungen zu dem gewaltigen Hauptmeister der holländischen Malerei, zum Theil erheblich von ihm beeinflußt, zum anderen Theil neben ihm selbständig, steht Jan Livens da. Ein Jahr vor Rembrandt, 1607, erblickt er in dessen Vaterstadt Leyden das Licht der Welt; wie jener den Jakob Isaakszoon van Swanenburg, macht dieser den Joris Verschooten dadurch berühmt, daß er den ersten Unterricht in der Kunst bei ihm genießt, bis beide noch sehr jung in der Schule des namhafteren Pieter Lastman zusammentreffen. Hierdurch scheint der Grund zu ihrem freundschaftlichen Verhältniß gelegt zu sein, zeitig auch muß bereits der entscheidende Einfluß Rembrandt's auf ihn stattgefunden haben. Denn daß dieser schon erstaunlich früh seine ganze Eigenart entfaltete, beweist sein Simeon im Tempel, im Haag, welcher, von 1631 datirt, die Kunst des Helldunkels und der geschlossenen Beleuchtung bereits auf einer solchen Höhe zeigt, daß eine längere Uebung nothwendig vorausgesetzt werden muß. Diese könnte aber bei solcher frühreifen Vollendung des Meisters nur in seine Studienzeit fallen. Andrerseits war ja auch Livens bald der direkten Einwirkung seines Freundes entrückt. Denn schon 1630 verließ er als ein berufener Meister Holland, um an dem kunstliebenden Hofe Karl's I. Beschäftigung für seine Hand (hauptsächlich im Portraitfache) zu suchen und zu finden; und als er hier vor der strahlend am Himmel des englischen Hofes aufgehenden Sonne Van Dyck's in Vergessenheit sank, wie der Morgenstern von dem Gestirne des Tages überstrahlt wird, da wandte er sich, nach dreijährigem Aufenthalt in der Fremde, nicht nach dem Vaterlande, sondern nach dem kunstpflegenden Antwerpen, nicht ohne schon von seinem Rivalen in der hier herrschenden Richtung beeinflußt zu sein, wovon viele seiner Bildnisse offenkundige Spuren tragen.

Indessen rechnet ihn die Gefolgschaft Rembrandt's mit größerem Rechte zu den Ihrigen, als die des Rubens und Van Dyck; denn jener gehört der bessere Theil seines Selbst, ihr bleibt er unverbrüchlich treu in seinen Kompositionen und seinen Landschaften. Leider gehören seine Bilder zu den Seltenheiten in öffentlichen Galerien. Unter den vorhandenen wird in der Regel dem großen Bilde im Berliner Museum, „Isaak, welcher den Jakob segnet", der Preis ertheilt, und es verdient gewiß alle Lobeserhebungen, die ihm zu Theil geworden sind, und steht sicher höher als das ebenfalls große Bild der Heimsuchung Mariä im Louvre, welches ungleich weniger harmonisch in der Haltung ist. Beiden aber kann ein drittes umfangreiches Bild (75" hoch und 56" breit) mit lebensgroßen Figuren füglich den Rang streitig machen, das von uns in trefflich gelungener Reproduktion mitgetheilte aus der Braunschweiger Galerie, „Abraham und Isaak", dessen Uebergehung in den gewöhnlichen Handbüchern nur als eine Folge der Verborgenheit betrachtet werden kann, aus der die Perlen der Braunschweiger Sammlung zu reißen die Absicht dieser Publikationen ist.

Unter den unzähligen Darstellungen, welchen die biblische Erzählung von der Opferung Isaaks zu Grunde liegt, dürften wenige sich an gewaltigem und ergreifendem Eindruck mit

---

*) Vergl. den III. Jahrgang der Zeitschrift, S. 188.

dieser messen können; dabei ist die Wirkung eine in seltenem Grade befriedigende und beruhigende. Der Grund davon ist nicht zum Wenigsten in der glücklichen Wahl des Momentes zu suchen. Es ist derjenige gewählt, in dem das Spannende und Peinliche der Situation eben überwunden ist, und ein wunderbares Gemisch heftiger Empfindungen sich in unwillkürlichen Aeußerungen Luft macht. Soeben hat der himmlische Bote dem schwer geprüften Vater die schreckliche Glaubensprobe erlassen, der Mordstahl ist der väterlichen Priesterhand entfallen, mit dem wiedergeschenkten geliebten Sohn in enger leidenschaftlicher Umarmung ist er an dem lodernden Altar auf die Knie gesunken, und beide wenden mit unaussprechlichem Dankgefühl Haupt und Blick zu der göttlichen Erscheinung empor, welche selbst — sehr fein und unserm modernen Gefühl besonders zusagend — außerhalb des Bildes bleibt. Dichte dunkle Baumpartien bilden den Hintergrund, nur ganz rechts öffnet sich der Blick ein wenig in die Weite des Thales.

Die Unmittelbarkeit der künstlerischen Auffassung, die Wärme der Empfindung und die vollkommene Angemessenheit des Ausdruckes dürften bei Livens sonst nie auf gleicher Höhe erscheinen. Man rügt an ihm mit Recht, daß sein Schönheitsgefühl unentwickelter sei, als das des Rembrandt, und zarte, ideale Schönheit ist es freilich auch nicht, die uns in diesem Werke seiner Hand Bewunderung abnöthigt; aber ihm ist ein Größeres gelungen, wenigstens unserem Gefühl nach, als durch ein mehr oder weniger konventionelles Schönheitsschema über den Mangel tiefinnerlichen Ausdruckes zu täuschen: Er hat die schlichte, fast an's Herbe streifende Natürlichkeit der Form durchgeistigt mit glühender Empfindung, die mit Macht die Seele des Beschauers ergreift. Welche Felsen von Sorge und Beängstigung sind von dem Herzen genommen, aus dem der Hymnus des Dankes durch diese greisen, gen Himmel erhobenen Augen emporsteigt! Stammeln wird die einzige Sprache sein, deren die bärtige Lippe im überströmenden Gefühle fähig ist. Und der Knabe! Noch ganz unschuldsvolle Ahnung, die Gnade der Errettung noch eben so wenig begreifend, wie er vorher der Gefahr des Opfertodes sich bewußt geworden, empfindet er nur das unklare Grauen eines unverstandenen, aber erhabenen Vorganges, und läßt sich in die Andacht des Vaters willen- und widerstandslos hineinziehen.

Ein Wort noch über die Technik, mit der das Bild gemalt ist. So großartig, wie die Empfindung, ist auch die malerische Behandlung. Breite, in den Nebensachen geradezu unwirsche Pinselführung, düstere, tiefe Farbenmassen, aus denen sich die gelbroth bekleidete Gestalt des Vaters und die nackte des Kindes als gesammelte Lichtmassen energisch und doch höchst harmonisch herausheben, in seltener Weise korrekte und ausdrucksvolle Zeichnung, namentlich auch in den Händen, machen das Bild auch in dieser Hinsicht zu einer Perle der Galerie und einer Hauptschöpfung des Meisters.

Ferner dürfen wir eines interessanten Umstandes nicht vergessen: das herrliche Bild hat eine Beglaubigung seiner Aechtheit, wie sich einer solchen nur wenige ältere Kunstwerke rühmen dürfen. In seinem Lobe der Malerkunst preist der holländische Dichter Angels den Maler Jan Livens und beschreibt mit den höchsten Lobeserhebungen — unsere Opferung des Isaak. Gerne hätten wir mit unserem Urtheil hinter dem des besseren Gewährsmannes zurückgestanden, oder die betreffende Stelle wenigstens neben unserer Besprechung mitgetheilt; aber die königliche Bibliothek in Berlin war leider nicht im Stande, irgend etwas von dem genannten Dichter darzubieten, dessen Name dort nicht einmal bekannt ist; und auf direkte Anfragen in Holland ist Verfasser bis jetzt ohne Antwort geblieben. So muß vorläufig die Notiz genügen.

Endlich glauben wir dem Urheber unserer Radirung die Anerkennung nicht vorenthalten zu dürfen, die er in vollem Maße verdient. Unter den vielen guten Beiträgen, welche

die Zeitschrift ihm schon verdankt, auch unter den bis jetzt publicirten Bildern der Braunschweiger Galerie ist dies sicher das vorzüglichste. Stil und Haltung des Bildes sind überraschend getroffen, das Helldunkel ebenso klar wie kräftig, die Behandlung von einer virtuosen Breite, die stellenweise an Rembrandt'sche Arbeit erinnert. Seine Fähigkeit, durch eine immer neu und angemessen gehandhabte Technik den verschiedensten Stilarten seiner Vorbilder gerecht zu werden, hat der Stecher hiermit glänzend bewiesen.

Bruno Meyer.

Zwei Radirungen von Eugen Neureuther

nach

Karl Rottmann.

(Geb. 1798, † 1850).

I. Olympia.

„Und wenn mich König Ludwig zu den Eskimo's geschickt hätte, ich würde auch dort der Natur etwas abgewonnen haben."

Mit diesen Worten pflegte der Meister der beiden berühmten Münchener Landschaftsepopöen aus Griechenland und Italien schlicht aber scharf das echt künstlerische Selbstgefühl eines Genius auszudrücken, dessen eminente schöpferische Kraft sich allerdings der vollsten Unabhängigkeit vom Stofflichen bewußt sein mußte. Und echt künstlerisch, wie er sich nicht blos entwickelt hatte, sondern schon von Hause aus organisirt war, erfüllte ihn dieses stolze Gefühl der genialen Selbständigkeit auch schon von frühester Zeit an. Bereits auf seiner ersten italienischen Reise schreibt er in einem Briefe aus Genua an seine Frau im August 1826:

„Ich möchte es nur den Leuten, die so viel gesehen haben, begreiflich machen können, daß man noch nicht das Schönste malen kann, wenn man auch alle schönsten Gegenden der Welt gesehen hätte. Ich bedarf für mich so vieles nicht, nur einen Ort, der mir meinen Sinn ausfüllt, wo ich unbefangen sein und mir selber überlassen bleiben kann." Er fühlte also schon damals auf das bestimmteste, was noch heute gar manchem eine Streitfrage zu sein scheint: daß der Gegenstand, selbst der „schöne Gegenstand" an und für sich keinen Kunstwerth habe und daß der Künstler von außen nur wenig bedürfe, wenn er, innerlich reich, das Schöne aus der Einkehr in sich selbst zu schöpfen weiß. Allerdings fügt er mit rührender Naivetät in jenem Briefe bei: „Studien aus großer Natur sind nöthig, und einen erhabenen Charakter, der den Stil eines Bildes, wie ich es mir denke, ausmacht, muß man gesehen und begriffen haben, um die Studien des Details anwenden zu können." Wenn er aber hiemit billigerweise der objektiven Seite der Sache das ihr gebührende Recht einräumt und den großen und erhabenen Charakter des ihm vorschwebenden Stiles aus der Natur selbst zu schöpfen meint, so bricht dafür wieder in einer andern Stelle der Genueser Briefe, mit reizender Anspruchslosigkeit, aber auf das Ausgesprochenste, die geniale Subjektivität durch, welche in der Natur niemals anderes sucht und findet als sich selbst. Dort sagt er von einer begonnenen Arbeit: „ohne es gerade zu suchen wird dies ein Bild geben, dessen ähnliche Formen ich schon öfter gezeichnet; es ist mir angenehm, das nach der Natur malen zu können, was mir früher nur in der Idee lag."

Wie mich dünkt, verknüpfen sich obige Aeußerungen des Meisters zur korrektesten Selbstcharakteristik seines Wesens. Ohne Zweifel, ein Rottmann würde auch am Nordpol die Natur gesehen haben, wie er sie im schönen Süden gesehen hat: groß und erhaben. Aber so gewiß es ist, daß der Genius aus jedwelchem Stoff unsterbliche Kunstwerke schaffen kann und daß in der Landschaftmalerei das schöne Bild nicht die „schöne Gegend" sondern den schönsinnigen Bildner voraussetzt: eben so gewiß ist auch, daß jedem Künstler, bei aller Unabhängigkeit vom Stofflichen, in der Bestimmtheit seiner Persönlichkeit eine gewisse Schranke seiner selbst gesetzt ist. Je bedeutender der künstlerische Charakter, desto unvermeidlicher die ausgesprochenste Selbstbeschränkung; denn über alles kann seine Phantasie sich hinwegsetzen, nur nicht über sich selbst, über die eigene Individualität. Es war daher mehr als eine Festphrase, wenn ich einst, am Tage da die Münchener Künstlergenossenschaft ihre Kränze an dem enthüllten Denkmale ihres nunmehr verewigten Mäcen's niederlegte, meine Rede über „die Männer" der Ludwigs-Epoche mit den Worten schloß: „Es ist kein Zweifel, Karl Rottmann, um ganz er selbst zu werden, bedurfte der seiner Kunstanschauung wahlverwandten südlichen Natur mit dem unvergleichlichen Rhythmus ihres maßvollen Linienflusses. Und hätte König Ludwig nur den einen großen Gedanken gefaßt, den Heimathlanden aller Kunst, Griechenland und Italien, ein landschaftliches Denkmal errichten zu lassen durch die Hand des berufensten unter den Meistern, und hätte Er ebendadurch nur diesen einen Genius seiner vollen Reife entgegengeführt: gewiß dies allein schon würde ihm, dem Mann der Männer seiner Zeit, den Dank des Vaterlandes sichern."

Zählen nun aber Rottmann's monumentale Landschaften unbestritten zu den hervorragendsten und bleibendsten Werken neuerer Kunst, so ist doch unsere Freude an ihrem Besitz in manchem Bezug keine ganz ungetrübte. So befriedigt uns am griechischen Saal der neuen Pinakothek die Aufstellung der Gemälde keineswegs. Wir wissen zwar, daß mit jenem säulengetragenen Dach, welches das von oben einfallende Licht dem Auge des Beschauers entziehen und den Bildern allein zuführen soll, ein Lieblingsgedanke des Meisters selbst erfüllt werden sollte, hegen aber die Ueberzeugung, daß dieser Pavillon sicher nicht geblieben wäre, wie er ist, wenn Rottmann die Ausführung seiner Idee noch erlebt hätte. Die mißlungene Konstruktion hat jetzt nur zur Folge, daß die Mehrzahl der Bilder viel zu spärlich beleuchtet ist, und nur ein paar der gewaltsameren Effekte (Aulis und Epidaurus) durch die Dunkelheit des Saales, nicht zu ihrem Vortheil, zu übersteigerter Wirkung gelangen. Aber wie gern wollten wir nichtsdestoweniger dieses Dach auf sich und seinen Säulen ruhen lassen, wenn nur endlich für die Erhaltung der italienischen Fresken in den Hofgartenarkaden gesorgt würde! Denn ein Jammer und eine Schmach ist es, Jahr aus Jahr ein dem allmählichen Untergang dieser kostbarsten Werke neudeutscher Kunstgeschichte zuzusehen, welche unter Kennern, in gewisser Hinsicht, noch über den griechischen Cyklus gestellt werden und geradezu für klassisch gelten. Wenn die Unermüdlichsten unserer kunstliterarischen Agitatoren zur Zeit nicht gar zu beschäftigt wären mit der „Nutzbarmachung" der Sammlungen zu kunstgewerblichen Zwecken, möchten wir sie bei dieser Gelegenheit wohl einladen, mit uns einzutreten in eine Agitation für die Erhaltung dieser unersetzlichen Kunstwerke. Sollte es unmöglich sein, diese Fresken ohne Gefahr von der Wand abzusägen und in einen Saal der neuen Pinakothek zu versetzen? Nun, dann versehe man sie doch wenigstens mit verschließbaren Schutzrahmen, welche des Morgens erst nach den Kaufläden des Bazars geöffnet und des Abends vor diesen geschlossen werden. Denn mehr als Witterungseinflüsse, menschliche Rohheit und bübischer Muthwille hat hier offenbar die Unvorsichtigkeit der Herren Hausknechte beim Schließen der Auslagefenster verschuldet. Außer dem praktischen Nutzen der vorgeschlagenen Maßregeln würde aber eine moralische Wirkung derselben kaum ausbleiben.



Carl Hoffmann pinxit

OLYMPIA

Zeitschrift f. bild. Kun.

Man rufe nur dem Volk durch getroffene Vorsichtsmaßregeln, wie das tägliche sorgfältige Schließen und Oeffnen der Schutzkasten, in's Gedächtniß, daß diese Fresken etwas anderes als leicht ersetzbare Tüncherarbeit seien, und es wird selbst zum Schutz derselben das Seine thun; denn im Ganzen ist das Volk gut und vernünftig und ihm fehlt nicht leicht die Ehrfurcht vor öffentlichen Kunstwerken, wenn nicht durch eine schmähliche Vernachlässigung derselben von oben herab das böse Beispiel ihrer Mißachtung gegeben wird. — Endlich hat auch noch in anderem Bezug bisher über den artistischen Vermächtnissen Rottmann's ein Unstern gewaltet. Während viel unbedeutendere Kunstprodukte unseres Jahrhunderts in zahllosen Vervielfältigungen aller Art die Welt überschwemmen, ist von seinen Werken noch fast nichts durch würdige Reproduktion in weitere Kreise gedrungen. Allerdings kann man sich nicht verhehlen, daß neben manchen äußeren und zufälligen Ursachen auch ein innerer Grund, nämlich die Schwierigkeit ihrer Wiedergabe, selbst Schuld daran sei. Um so dankbarer sind wir daher den Besitzern des Vervielfältigungsrechtes,*) daß sie uns in den Stand gesetzt haben, den Lesern der Zeitschrift in zwei Radirungen von Eugen Neureuther, welche sich im Besitze der Rottmann'schen Familie fanden, das Beste vorlegen zu können, was bisher nach unserm Meister publicirt worden ist. Rottmann selbst hatte sich die bewährte Nadel dieses geistreichen Maler-Radirers zur Herausgabe seines griechischen Cyklus ausersehen. Beide Platten sind noch unter seinen Augen entstanden, aber leider hatte das Unternehmen dabei sein Bewenden.

Das dem vorliegenden Hefte beigefügte erste Blatt hat das 16. Bild des Rottmannsaales zum Gegenstande: Olympia, den Schauplatz jener olympischen Feste, nach welcher das alte Griechenland die Zeit berechnete. Prof. Ludwig Lange, Rottmann's Reisegefährte, sagt darüber in seinem bekannten Büchlein:**)

„Ein friedliches Thal, von stillem Bächlein durchflossen, sanfte Hügel mit schattigem Wald bekrönt, über welche schaulustig der Berg Olenus sein Haupt erhebt, war der Mittelpunkt dieser Festlichkeiten geworden. — — Rottmann's Gemälde zeigt uns diese Stätte. Die friedliche, in sich abgeschlossene Heiterkeit der Physiognomie ist ihr geblieben, nur statt der Menschen bunter Menge sehen wir nun ungestört des Waldes heimische Bewohner hier eingekehrt. Baureste sind in dem Bilde keine zu sehen; sind doch die Trümmer des olympischen Tempels bis auf wenige Spuren verschwunden.“

Wir begnügen uns dem nur eine Bemerkung hinsichtlich der Farbe beizufügen. In einem hellen heiteren, vorherrschend graugrünlichem Ton gehalten, ist Olympia, nächst dem unvergleichlichen Chalkis, eines des feinsten Bilder des Cyklus und zählt zu denen, welche der klassischen Anspruchslosigkeit der italienischen Fresken am nächsten stehen. Jeder eingehenderen Beschreibung des Gemäldes überhebt uns Neureuther's treffliche Radirung. Ueber den Meister selbst und seine Kunst hätten wir freilich noch vieles zu sagen, was, wenn auch nur aphoristisch ausgedrückt, zu sagen nützlich wäre. Doch versparen wir unsere historisch-kritischen Aphorismen wohl schicklicher, bis der Leser auch im Besitze des zweiten Blattes ist, welches Sikyon darstellt und demnächst nachfolgen soll. Schließen wir für heute mit einigen mehr biographischen Notizen.

In drei Jahren (1830—1833) hatte Rottmann die 28 Fresken in den Arkaden vollendet. Am 5. Juli 1834 feierte ein Künstlerfest auf der bekannten Menterschwaige den Abschluß dieser ersten Olympiade des absolut-landschaftlichen Stilbildes, zum Abschied des Meisters,

*) Dies sind die Herren Kupferstecher Kurz und Geyer in München, welche eine Stahlstichausgabe der Arkadenfresken vorbereiten.

**) Die griech. Landschaftsgemälde von Karl Rottmann 2c. Beschrieben von Ludwig Lange. München 1865. Zu haben in der neuen Pinakothek.

der sich bald darauf, am 4. August, zum dritten Male von Weib und Kindern losriß, um im Auftrage König Ludwig's die griechische Reise anzutreten. Den sechzehn Briefen an seine Frau, welche sich aus dieser Zeit erhalten haben, wäre manches Interessante und Charakteristische zu entnehmen. Gleich nach der Ueberfahrt von Ancona schreibt er z. B. das Folgende aus Korfu:

„Die Sitten und Trachten der Griechen und Albanesen sind so schön, daß wir gestern, an einem Festtag, nicht genug schauen und bewundern konnten; weniger war dieses der Fall bei der Stadt und Umgebung selbst; so schön sie auch für das Auge erscheint, will sich's nicht recht zu einem Bilde gestalten, was dem großen Ruf ihrer Herrlichkeit entsprechen möchte. So geht es oft mit vielgerühmten Orten; die Maler stimmen nicht immer damit überein. Bedeutungsvolle Namen, wenn sich auch hundertfältig erhabene geschichtliche Erinnerungen damit verbinden, sind noch keine Motive für Landschaften, sie geben diesen aber, wenn die Formen von der Natur glücklich gestaltet worden sind, den höheren Werth. Es ist mir lieb, daß Korfu nicht zu meiner Aufgabe gehört; denn ich wäre, so heiter und großlinigt es ist, doch etwas in Verlegenheit, ein Bild in bedeutenden Zügen zu geben."

Desto mehr entzückte ihn bald darauf Korinth und der Anblick des Parnaß „in seiner ganzen Herrlichkeit." Mitte September war er in Nauplia, dem Sitz der damaligen Regentschaft, welche dem „königlich bayerischen Maler" in Anbetracht seines „Griechenland ehrenden Auftrags" eine Urkunde ausstellte, worin, nebst anderen Autoritäten, auch die Gensdarmerie-Kommando's angewiesen werden, ihm nicht blos den möglichsten Schutz zu leisten, sondern auch „seinen Arbeiten alle Aufmerksamkeit zu widmen." Freie Ueberfahrt nach den Inseln auf Dienstbarken, sowie zwei Reitpferde und ein Packpferd nebst den erforderlichen Knechten wurden ihm bewilligt unter dem Vorbehalt, daß die bayerische Regierung die Kosten decke. Rottmann durchkreuzte nun das Land nach allen Richtungen, trotz der Sehnsucht nach den Seinen, immer heiterer und gesunder, je größer die Strapazen. Mehr noch als in Italien fühlte er sich hier in seinem Elemente. Schon aus Nauplia schreibt er mit Enthusiasmus:

„Ein berühmter Münchener Künstler (wir unterdrücken den Namen) äußerte, wie Du weißt, daß in Griechenland für einen Landschaftmaler nichts, gar nichts zu holen sei, und ich habe schon so viel aus der Umgebung von Nauplia allein gefunden, daß ich mich ein Jahr damit zu beschäftigen hätte, wenn ich nur das Allerschönste wählen wollte. Einen solchen Reichthum von bedeutenden, erhabenen Gegenständen bietet Griechenland, daß man sich kaum von einem Ort so leicht wieder trennen kann, als es die zugemessene Zeit erfordert, und ich werde für Zeitlebens Ausbeute haben, wenn ich das Schönste nur auch mit der nöthigen Sorgfalt behandeln und ausführen könnte."

Rottmann's Aufenthalt in Griechenland erstreckte sich auf anderthalb Jahre. Mit welcher Sorgfalt er, trotz der Kürze der Zeit und bei so mannigfachen erschwerenden Umständen, wie sie die Verhältnisse des Landes mit sich brachten, seine griechischen Studien durchgeführt hat, davon geben die wunderbaren großen Aquarellzeichnungen Zeugniß, welche jetzt ein Stolz des Münchener Handzeichnungskabinetes und anderer Sammlungen geworden sind. Allerdings mußten sich seine Naturstudien auf die Hauptmotive, insbesondere die mit gewissenhaftester Treue studirten Höhenzüge und Fernsichten beschränken. Daß er wenig für die Vorgründe zu sammeln vermochte, beklagt er in einem seiner Briefe selbst, und wir wissen, daß er später in seine Kompositionen manchen Felsblock aufgenommen, den er nicht in Griechenland, sondern in unsern Bergen gefunden. Bei der großen Bedeutung der Vorgründe, welche ja in der Landschaft nächst der Disposition der Luft meist das Entscheidendste sind für die Physiognomie des Bildes, wäre es interessant gewesen, wenn Lange, der als Reisegefährte am besten Aufschlüsse geben konnte und in seinem Büchlein uns ja doch über die „realen und idealen Momente" dieser Gemälde aufklären wollte, auch ein wenig auf diesen Punkt eingegangen wäre und nachgewiesen hätte, wo hierin die Studie aufhört und

die Erfindung anfängt. Was unser Olympia betrifft, so findet sich allerdings ein großes Aquarell von der Piniengruppe des Mittelgründes in der Münchener Sammlung, der Vorgrund aber, welcher hier gerade so bedeutend ist und das Bild ausmacht, ist nicht vorhanden. Sein inniger Zusammenhang mit dem Mittelgrunde scheint gleichwohl zu der Annahme zu drängen, der Künstler habe diese Terrainbildung, wie sie ist, an Ort und Stelle vorgefunden. Und doch könnte man sich hierin möglicherweise täuschen. Denn der organischen Entwickelung der Pläne war ja Rottmann unter allen Umständen Herr und Meister wie kein Anderer.

Im Jahre 1836 war unser Meister wieder nach München zurückgekehrt und von nun an, bis an sein Lebensende, blieben die 23 Gemälde des Rottmannsaales der neuen Pinakothek seine Hauptbeschäftigung. Denn auch er war ein „chercheur“ trotz jener Meister des paysage intime, von welchen ich neulich erzählte; auch er arbeitete langsam und ließ nicht ab, zu suchen und zu ändern, bis er überzeugt war, so und nicht anders muß es sein. Der Tod überraschte ihn noch vor völliger Vollendung seines Lieblingswerkes. Schon in seinem 52. Lebensjahre erlag der athletisch gebaute Mann einem langwierigen und schmerzvollen Leberleiden. Wir begruben ihn auf dem Münchener Friedhofe am 7. Juli 1850. Seine hohe Kunst hatte ihm nicht nur die allgemeine Bewunderung erworben, er besaß auch persönlich die allgemeine Liebe und Verehrung. Zwei Sommer nach seinem Hinscheiden bereiteten ihm seine Kunstgenossen die herzlichste Apotheose. Wir meinen das Weihefest des Denksteins, welchen ihm die Pietät der Münchener Künstlerschaft auf seinem Lieblingsplätzchen am Starnbergersee, auf der weit und breit bekannten „Rottmannshöhe“ errichtet hat. Es ist schön auf jenem Hügel, am Saume des Buchenwaldes, wo die herrlichste Fernsicht über den See hin bis in die Berge sich ausbreitet. An jenem festlichen Tage aber mischte sich uns allen dort droben in den Naturgenuß ein ähnliches Gefühl wie dasjenige, das sich unwillkürlich beim Anblick der stillen Feststätte von Olympia mit dem Kunstgenuß vermengen will. Auch dort droben auf der Rottmannshöhe ward ja damals ein abgeschiedener olympischer Sieger gefeiert. **A. Teichlein.**



Reiseberichte aus Italien.

Von Max Lohde.

II.

Technisches über die Fresken in der Arena zu Padua.

Giotto und Dante sind die beiden Geistesriesen, denen Padua seinen Ruhm für alle Zeiten dankt; ihre Gestalten sind es, die im Prato della Valle zugleich mit denjenigen anderer berühmter Männer aufgestellt und im Jahre 1865 noch einmal daselbst in allerdings nicht über jede Kritik erhabenen Kolossalstatuen von Vela verherrlicht wurden.

Zu Giotto zieht es auch den Fremden immer wieder hin; selbst Mantegna's Schöpfungen in der Chiesa degli Eremitani, selbst Tizian's Fresken in der Scuola di S. Antonio verschwinden vor den tiefen, gewaltigen Cyklen des Lebens der Maria und Christi in der Madonna dell' Arena. Ueber diese werden auch die folgenden Mittheilungen handeln, wenngleich nur in besonderer Beziehung. Sie bringen hoffentlich nicht allbekannte Thatsachen.

Dem Verfasser hat sich nämlich bei längerer Betrachtung der Fresken die unabweisliche Ueberzeugung aufgedrängt, daß die Malereien im Chor der Kirche nicht von Giotto sind.*) Burckhardt schreibt im „Cicerone", Seite 162, über die Cyklen des Lebens der Maria und Christi: „Ein einziges Mal hat Giotto in diesem wunderbaren Bilderkreis über das Ziel geschossen: bei Mariä Himmelfahrt stürzen die Apostel zur Erde, nicht sowohl aus Andacht, als getroffen von den Strahlen, die von ihrer Glorie ausgehen." Diese Darstellung gehört nun mit fünf anderen aus dem Ende des Mariencyklus zu denen im Chor, die Giotto nicht zuzuschreiben sind, und zwar nicht nur aus subjektiven Gründen des künstlerischen Gefühls, sondern aus rein objektiven der Technik.

Nach kurzem Beschauen fällt es nämlich gleich in die Augen, daß die Bilder im Chor viel mehr gelitten haben, als die im Schiff, obschon sie genau denselben Witterungseinflüssen ausgesetzt waren. Weiter bemerkt man, daß manche Farben, wie besonders das Blau des Himmels, sich völlig anders verändert haben. Das erklärt sich nur durch die andere Malweise. Im Schiff ist der Himmel mit Kobalt direkt al fresco gemalt, im Chor erst mit violettem Oxyd am Vormittag untermalt und mit Kobalt oder Ultramarin am Abend übermalt, wenn nicht gar al secco aufgesetzt worden. Es ist das dieselbe Technik, die auch Mantegna in der Kapelle der Eremitani angewendet hat. Deßhalb sind im Schiff die veränderten Flecke grau, im Chor röthlich. Ferner ist im Schiff viel mehr al fresco untermalt und sehr wenig al secco übermalt worden, während im Chor das Entgegengesetzte der Fall ist. Jenes spricht mehr für eine Meister-, dieses für eine Schülerhand. Ferner hat Giotto mit seinem Pinsel zeichnend gemalt, die Bilder im Chor sind mit breitem Pinsel angelegt und sobald die Farben etwas eingezogen hatten, verwaschen worden; jenes ist geistvoller und genauer, dieses virtuosenmäßiger und flüchtiger. Die Köpfe der Chorbilder, in denen die Technik sich am ehesten zeigt, sind mit rothem Oxyd oder gebrannter Terra di Siena konturirt und zwar so hart, wie es in keinem Bilde des Schiffes zu bemerken ist, wo Giotto stets zum Kontur, wenn er da ist, übermodellirt hat. Daß die Köpfe bedeutend geistloser und oberflächlicher sind, gehört vielleicht in's

---

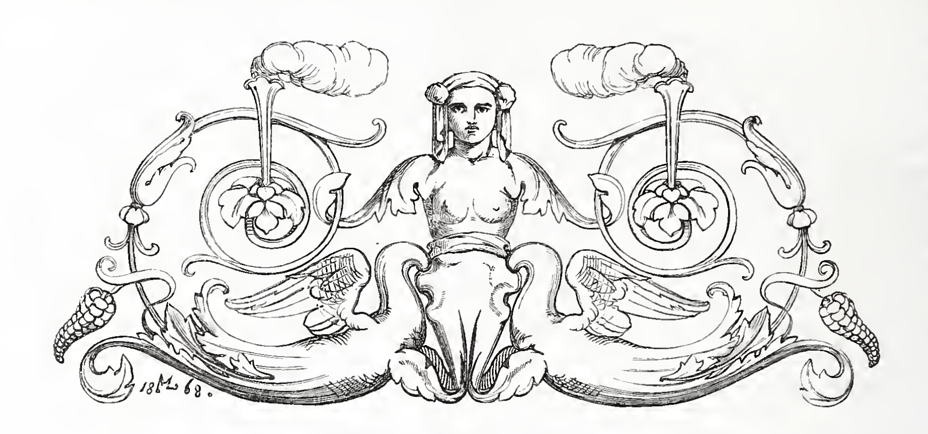
*) Diese Ueberzeugung haben freilich wohl alle neueren Forscher mit mehr oder weniger Entschiedenheit ausgesprochen (vgl. z. B. Schnaase, VII., 387); dessenungeachtet dürfte jedoch der hier vom speciell technischen Standpunkte geführte Nachweis den Lesern willkommen sein. Anm. d. Herausg.

Bereich des Subjektiven, sowie die Ansicht, daß Giotto sicherlich nicht, wie im Chor geschehen, die Figur der Maria als Hauptfigur im Verhältniß zu den anderen kolossal gebildet hätte. Endlich ist auch der Kalkputz selbst ein anderer; der im Schiff hat außer dem gewöhnlichen Sandzusatz nur Kalk, der im Chor auch Puzzolanerde, von der man fälschlicher Weise annahm und annimmt, daß sie den Kalk verbessere. Alles das erklärt den schnelleren Verfall der Bilder im Chor und scheint mir für eine spätere Zeit zu sprechen. Entscheidend sind aber jedenfalls folgende Bemerkungen.

An fünf Stellen der Kirche sieht man augenblicklich, daß spätere Ueber- und Bearbeitungen stattgefunden haben. Es sind dies vier im Chor und eine im Schiff selbst. Die Letztere befindet sich in der hintersten Ecke links. Bekanntlich hat Giotto die beiden Wände der Kirche so eingetheilt, daß er drei gleich große und gleich bedeutende Bilderreihen übereinander legte, die er unten auf einen hohen Sockel basirte. Die Bilder selbst trennte er durch Mosaikstreifen und breite Lisenen. Unter den Bildflächen malte er im Sockel Marmor, unter den Lisenen auf der linken Mauer die Laster grau in grau, auf der rechten die Tugenden. In der erwähnten Ecke ist die Dummheit dargestellt als ein Mann, der eine Keule trägt und sich dabei auf den Schwanz seines Narrenkleides zu stützen scheint. Nun ist es auffallend, daß diese Figur zweimal nebeneinander zu sehen ist und zwar einmal an der richtigen Stelle unter der Lisene, das anderemal links davon mitten in dem Marmor. Beide sind auch in der Technik genau dieselben, nur der Kalkputz ist rechts rauher, links glatter, die Farbe rechts stumpfer, links glänzender. Also ist die Figur links al fresco, die rechts al secco gemalt worden. Folglich ist die linke nach unseren früheren Bemerkungen die ursprüngliche, die rechte eine spätere Nachbildung. Die Erklärung dafür giebt die Thatsache, daß die linke erst vor sieben oder acht Jahren aufgedeckt worden ist. Man fand unter der Figur die entsprechende aber sehr zerstörte Versunterschrift, wie sie auch unter den anderen sich befindet. Diese Unterschrift fehlt aber unter der rechten Figur. An der Stelle dieser befand sich nämlich, wie man am Putz sieht, früher, als Giotto die Kapelle malte, eine Flachbogenthür. Giotto mußte deßhalb den Abschluß seines Sockels, der aus Gründen der Symmetrie rechts nur durch eine Figur erfolgen konnte, schon unter der Bildfläche herstellen. Als nun später die Thür vermauert wurde, weil man daneben für eine Sakristei einen kleinen Anbau machte, ließ man die alte Figur an der nunmehr symmetrischen Stelle unter der Lisene kopiren, konnte jedoch die Unterschrift nicht mehr lesen, ließ sie fort und verputzte die Figur Giotto's.

Die vier anderen Stellen, an denen eine spätere Uebermalung und Bemalung stattgefunden, befinden sich im Chor. Die erste gleich hinter den alten Chorstühlen rechts. Da ist ein abscheulich häßlicher nackter Heiliger schon zur Hälfte heruntergefallen und zeigt unter sich einen anderen Putz mit gemalter Backstein-Architektur. Unter den Fensternischen des Polygons sind zweitens ebenfalls Heilige zum größten Theil abgeblättert und lassen unter sich genau dieselbe Marmormalerei sehen, wie sie Giotto im Schiff angewendet hat; es ist also besonders hier eine spätere Ueberarbeitung zu erkennen, die sehr wenig vorsichtig geschah; denn sonst hätte man den alten Putz nicht mehr stehen gelassen, da jeder Maurer weiß, daß auf solchem kein frischer dauerhaft werden kann. Dazu kommt noch, daß die rechte Darstellung, Magdalena von einem Engel gespeist, gar nicht in Giotto's Cyklus hineinpaßt. Die dritte Stelle im Chor befindet sich über dem Grabmal des Scrovegno, rechts neben dem schönen Crucifix, das sicherlich von Giotto ist und später von seiner Stelle über dem Altar durch das neben Giotto manierirt erscheinende Temperabild Santa Croce's auf Leinwand vom Jahre 1585 (laut Inschrift) verdrängt wurde. Neben diesem Crucifix hatte Giotto als Hintergrund des sonst ganz ornamental behandelten Chors ein Teppichmuster gemalt; der Maler des Chors malte darüber den gestirnten Himmel des Gewölbes, der dort gar nicht paßt. Er ist theilweis heruntergefallen und läßt nun die alte Malerei sehen. Endlich aber, und das ist das Entscheidendste, findet sich hier im Chor wieder eine Kopie gegenüber einer echten Darstellung Giotto's. In der ersten Polygonnische, rechts hinter dem Altar, hat Giotto eine reizende Madonna gemalt, die das Christuskindlein stillt: überaus zart durchgeführt. In der entsprechenden Nische links ist nun genau dieselbe Madonna, nur etwas größer, etwas ungeschickter und gröber kopirt, auf schwerem, raffinirt gebrochenem blauem Grunde. Dieser Grund ist derselbe wie auf den anderen Nischenbildern und ist sogar auf der Madonna Giotto's

nachträglich a tempera aufgestrichen worden, um eine Harmonie zu erzielen; man sieht den alten frischen Kobaltgrund noch an den Stellen des Konturs, wo der Uebermaler sich gefürchtet hat, den Kontur zu überschreiten. Die Malart der kopirten Madonna ist nun genau dieselbe, wie die erwähnte der übrigen Bilder im Chor, sowohl derer aus der Geschichte der Maria als der übrigen neun Heiligen, die dort am Pfeiler und im Polygon stehen. Wenn bei jenen eine spätere Hand evident ist, folgt das auch für diese. Entweder hat also mit oder ohne Leitung des Meisters, mit oder ohne Zeichnung desselben irgend ein Schüler Giotto's den Chor gemalt, oder er ist erst später — und das scheint mir das Wahrscheinlichere, der raffinirteren und unsolideren Technik wegen — von irgend einem Giottesken geschmückt worden; Giotto ist jedenfalls nicht für ihn verantwortlich.



Aus Berlin.

Die akademische Kunstausstellung.

Ende September.

B. M. Seit langer Zeit ist hier vielleicht keiner Kunstausstellung mit solcher Spannung entgegengesehen worden, wie der diesjährigen. Die Ausstellung von 1866, unmittelbar nach dem großen Kriege, war mäßig nach Menge und Werth ausgefallen, und man hatte es durch die Zeitverhältnisse entschuldigt. Die vorjährige Weltausstellung aber hatte einen für unsere norddeutsche Kunst — ich will über die Werthschätzung der Münchener hier nicht richten noch rechten — nichts weniger als beneidenswerthen Erfolg gebracht. Man durfte daher begierig sein, zu erfahren, wie sich unsere Kunst bei sich zu Hause ausnehmen möchte; und nun mußte wieder Zersplitterung gefürchtet werden durch die gleichzeitig eröffnete Ausstellung der Kunstgenossenschaft zu Wien. Indessen vernahm man von bedeutenden Anstrengungen namentlich der Berliner Künstler, welche zugleich, aus dem bisherigen Schlendrian herauszukommen, den Beschluß gefaßt hatten, um eine strengere Jury zu petitioniren. Kaum jedoch war der Einlieferungstermin vorbei, als erst leise und unbestimmt, bald aber immer lauter und deutlicher fabelhafte Gerüchte über die Entscheidung der „strengen" Jury laut wurden und die Berliner Künstlerschaft alarmirten. Namen vom besten Klange wurden unter den Refüsirten genannt, wenigstens hatte man ihnen einzelne Werke zurückgewiesen. Eine genauere Untersuchung des Thatbestandes stellte fest, daß die nur aus Künstlern bestehende Jury, die in unveränderter Zusammensetzung über alle Gattungen von Kunstwerken zu befinden hat, in brüskem Muthe und mit jeder erdenkbaren Rücksichtslosigkeit ihres Amtes gewartet hatte, während Werke ihren Weg in die Ausstellung gefunden hatten, die billig an dem Vorhandensein einer Jury Zweifel erregen konnten. Eine Zeit lang war von einer Gesammtausstellung der namhafteren Refüsirten die Rede, und in der That wäre ein solcher Appell an die höhere Instanz des Publikums und der unabhängigen Kritik das wirksamste und zweckentsprechendste Mittel gegen das Verhalten der Jury gewesen. Aber die Künstler sind zu gemeinsamen Schritten schwer zu bringen, und so haben sich nur einige refüsirte Sachen, und nicht gerade die besten, vereinzelt und ohne jeden förmlichen Protest an die Oeffentlichkeit gewagt.

Die Ausstellung aber selber hat, das muß man gestehen, durch das strengere Walten der Jury bis auf ein kleines Hundert etwa meist kleiner Bilder, eine Durchschnittsphysiognomie bekommen, die nicht nur befriedigen kann, sondern selbst etwas Imponirendes hat. Wenig versprechende Richtungen sind vielfach aufgegeben oder treten zurück, und selbst namhafte ältere Künstler zeigen sich oft mit Erfolg bemüht, der Entwickelung der neuesten Kunst auf den Fersen zu bleiben und ihren Anforderungen nach Kräften zu genügen. Groß ist sodann die Zahl jüngerer Künstler, welche sich im Besitz geradezu meisterhafter Technik ihren eigenen Weg mit Bewußtsein gesucht haben. Was aber besonders wohlthuend berührt, das ist der Eindruck des künstlerischen Ernstes, der aus den meisten Leistungen hervorleuchtet, der liebevollen Hingabe an die Idee ohne leeren prunkenden Schein des äußeren Aufputzes.

Es braucht nicht bemerkt zu werden, daß hierin ein tiefer Gegensatz gegen den Charakter der modernsten französischen Kunst sich offenbart, der man so selten die im Schaffen befriedigte künstlerische Thätigkeit ansieht, und hinter deren Werken man immer den klügelnden und berechnenden „Macher" erblickt. Durch solchen Gegensatz unserer Kunst eine Folie zu gewähren scheinen zwei Bilder von J. L. Gérôme erschienen zu sein, seine Sklavin vom vorigen und sein Ney vom diesjährigen Salon. Bezüglich des Letzteren kann man nur in allen Stücken dem Urtheil des Pariser Berichterstatters beistimmen. Von Würde und Selbstachtung ist in einer Kunst nicht die Rede, die solche Gegenstände so darstellt. Für einen Trunkenbold, der im Rinnstein liegt, fehlte noch der Humor, für einen Ney nur — Alles. Von derselben Rohheit der Empfindung ist „die Sklavin" durchdrungen. Wer darf die menschliche Natur in ihrer schmählichsten Erniedrigung zum Vorwurf nehmen, um daran zu zeigen, daß er trefflich Kugelspuren in einer getünchten Wand und ein paar nackte weibliche Füße malen kann; denn das sind die Glanzpunkte in beiden Bildern. Wollte es doch den fremden Künstlern einmal gefallen, es zu machen, wie die unsrigen pflegen. Wenn ein hiesiger Künstler den Pariser Salon beschickt, so geht er selbst hin, um in ganz fremder Umgebung sein Bild mit frischem Blick zu sehen und daran zu lernen. „Was nutzt es mir, das Bild nach Paris zu schicken, wenn ich es nicht selbst da sehe", äußerte einer unserer ersten Maler mir gegenüber. Das ist weise und zeigt von Vervollkommnungstrieb und Lust und Fähigkeit zur Selbstkritik. Ich möchte wohl wissen, ob Gérôme nicht selbst wenigstens vor seinem Ney erschrecken würde, wenn er ihn hier sähe, und ob nicht in seinem künstlerischen Gewissen eine Stimme laut würde, die ihn belehrte, daß er der wahren Kunst den Rücken gekehrt und sein Heil in der Kunstfertigkeit gesucht hat. Die Berliner Hängekommission hat sich, freilich sehr unbefugter Weise, ihm gegenüber des Richtschwertes der Geschichte angemaßt und für die Zuvorkommenheit und Höflichkeit, mit der man Menzel in Paris einen Ehrenplatz eingeräumt, ihren officiellen Dank abgestattet, indem sie die beiden Bilder dieses gefeiertsten Meisters Frankreichs buchstäblich und unübertrefflich — todt gehängt hat. Zwar ist von Seiten des jüngeren Künstlervereins, der unsere besten und hoffnungsreichsten künstlerischen Kräfte zu seinen Mitgliedern zählt, ein energischer Protest eingelaufen, aber die erfolgte Umhängung ist nicht danach angethan, das Unrecht ganz zu sühnen.

Unter den übrigen fremden Künstlern nimmt Lourens Alma Tadema den ersten Rang ein. Zwar eine wunderliche altrömische „Siesta" beweist nur, wie gefährlich für gewisse Künstler der lebensgroße Maßstab ist. Die drei übrigen, zwei ägyptische und ein römisches Motiv dagegen gehören zum Interessantesten der Ausstellung, so wenig auch das Publikum die Arbeiten nach Gebühr zu schätzen weiß. Es ist, — von dem beträchtlichen archäologischen Wissen abgesehen, — eine Sicherheit und selbst Schönheit der Zeichnung, eine Leichtigkeit und Natürlichkeit der Komposition, eine Lebhaftigkeit und Harmonie der Färbung darin, die aller Bewunderung werth ist, und die Wahrheit und Glaubhaftigkeit, mit der die Zeit in ihrer ganzen Farbe vor dem Beschauer steht, ist gleichfalls wohl etwas, was dem Künstler als solchem zum Verdienst gerechnet werden muß. Freilich geht es dem Künstler gemeiniglich wie dem Gelehrten: über dem Wissen von dem Aeußerlichen verliert er das Gefühl für das Innerliche. Da jedoch Tadema's Vorwürfe taktvoll seiner Auffassungsweise gemäß gewählt sind, so macht sich der Mangel an tieferer Beseelung in seinen Gestalten nicht gleich fühlbar geltend.

Nächst diesem muß zu den Spitzen der Ausstellung der italienische Aquarellist Ludwig Passini

gezählt werden. Wir sind bereits gewohnt, ihm zu begegnen, denn an das außergewöhnlich Schöne fesselt bald liebe Gewohnheit. Unter seinen fünf Bildern ist der figurenreiche „Religionsunterricht in Rom" wegen der vielen reizenden Charakterköpfe der Kinder und des jungen Abbate das Bedeutendste. Von der Vollendung seiner Aquarelltechnik noch zu reden, wäre vollständig überflüssig. Nach ihm verdient auch Luigi Zuccoli Erwähnung.

Dem Russen Jean Aywasowsky habe ich für meinen Theil nie Geschmack abgewinnen können; er spielt mit dem Effekt, der nur ausnahmsweise anders als kalt, langweilig und unnatürlich herauskommt. — Drei kleine Bilder von James Archer und von Phöbus Levin geben interessante Proben englischer Kunst, namentlich ist des Ersteren kleine Tochter Karl's I. vor van Dyck (nach dem Katalog, denn von Letzterem sieht und ahnt man nichts) ganz echt englisch. — Da wir die vorhandenen Skandinavier und Dänen als Künstler zu den unsrigen rechnen müssen, und nicht minder den Amerikaner Albert Bierstadt mit seinem mächtigen Bilde aus dem Sierra Nevada-Gebirge in Kalifornien, so ist die Revue der fremden Maler hiermit zu Ende.

Von den süddeutschen Schulen ist nur die Münchener gut besetzt. Zweifelsohne ihr Bestes sind Karl von Enhuber's Grisaille-Illustrationen zu M. Meyr's Erzählungen aus dem Ries; ich will nicht Eulen nach Athen tragen, indem ich ihre Vorzüglichkeit hervorhebe. — Nächst diesem folgt das stimmungsvolle Bild einer römischen Bibliothek von Louis von Hagn, zugleich ein Meisterstück feinster Charakteristik. — Friedrich Voltz hat drei Thierstücke, fast möchte man sagen, von so noch nicht gewohnter Vollendung geschickt. — Eduard Schleich, Christian Mali und Knud Baade glänzen in der Landschaft. — In Karl Piloty's „Aebtissin des Klosters Frauenchiemsee im dreißigjährigen Kriege" zeigt sich wieder die kolossale Routine; aber das Kolorit wirkt schmutzig grau, und man sieht zu sehr die Farbe, mit der gearbeitet ist, statt der Gegenstände selber. Das geistige Leben in dem Bilde steht mit sinkender Tendenz unmittelbar über dem Gefrierpunkt. — Franz Lenbach's Portraits von Paul Heyse und seiner Frau sind sehr interessant, der Maler ist aber hier in den bisher von ihm vermiedenen Fehler verfallen, mit Rembrandt's Manier zugleich die Patina seiner Bilder zu imitiren, und er hat dem Dichter einen lüsternen Zug gegeben, der zwar auch seine jüngsten Dichtungen verunziert, aber an dem Menschen unseres Wissens nicht enfernt in diesem Grade ausgeprägt ist.

Von Karlsruhe ist Anton von Werner gekommen; er hat sich die große Historie angewöhnt (Konradin bei der Verkündigung seines Urtheils, Raub Heinrich's IV. durch Hanno von Köln), während sein Talent ihn zur Illustration führt. Seine „Rodensteinlieder" sind ganz vortrefflich; ebenso eine kleine „Vertrauliche Unterredung" von vorzüglicher Farbe. — Louis des Coudres und Hans Gude sind durch je ein Bild bei den hiesigen Kunstfreunden vortheilhaft in Erinnerung gebracht.

Die Kunstakademie von Weimar hat sich stattlich vertreten eingefunden. Der Graf von Kalckreuth und Otto von Kamecke sind in ihren großen Gebirgslandschaften so gut wie je; Max Schmidt erregt durch seine prachtvoll gezeichnete Waldlandschaft Bedauern über seinen Weggang von hier. — C. E. Döpler's „Ueberfall zur Zeit Heinrich's III." gefällt weniger, als er Staunen über die Technik erregt, die bei der sonderbaren Räumlichkeit und doppelten Beleuchtung viel Gelegenheit hat zu glänzen. — Auch bei Ferdinand Pauwels bin ich nicht recht im Stande, mehr als die meisterhafte Vortragsweise zu bewundern. Diese Ueberraschung des reichen Antwerpener Kaufherren Hans Pleinshorn aus Nürnberg mit seiner Familie (wie man durch den Katalog erfährt) durch spanisch-katholische Häscher wirft zu wenig an interessanten Situationen und Charakterbethätigungen ab, wenigstens wie sie hier dargestellt ist. Gewisse Figuren werden bei Pauwels typisch, was in der Regel ein Zeichen von Erschlaffung ist; als solches wäre es bei dem Meister der Verbannten Alba's höchst bedauerlich. — Paul Thumann beweist durch seinen „Auszug der Braut", eine wie holde und unverwüstliche Schönheit in allen Lebensformen des Cinquecento liegt. Eingehendere Behandlung und namentlich individuellere Köpfe hätten dem ansprechenden Bilde wohl durchschlagenden Erfolg sichern können. — Bernhard Plockhorst, nur durch zwei Portraits besetzt, ist leider in der Farbe kühl geworden. — Ein anziehendes Räthsel hat den Berlinern endlich W. Cordes in seiner „wilden Jagd" aufgegeben. Mit aller Wucht seines malerischen Könnens

hat er sich auf das Phantastische der Sage geworfen und die poetischen Gestalten gewissermaßen in ihren Ursprung zurückübersetzt, in Wolkengebilde, aus denen die Volksphantasie sie gemacht. Im unheimlichsten grünen Mondenlicht, das gedämpft durch Wolkenschleier bricht, rast der gespenstische Zug gerade auf den Beschauer los, der wilde Jäger im Mittelpunkte des Bildes, eine endlose Meute unter und hinter ihm, zu beiden Seiten seine Begleiter bis in unabsehbare Ferne hinein. Geisterhafter ist diese oder eine ähnliche Scene noch nicht vorgestellt; wenn dennoch Alles sich wiederholt fragt, warum das Bild fesselt und man doch nicht warm dabei wird, so scheint mir die Lösung darin zu liegen, daß der Künstler sich im Darstellungsmittel vergriffen hat. Ein meisterhafter Holzschnitt das! Man würde an Schongauer's Versuchung des heiligen Antonius erinnert werden. Aber die Oelfarbe giebt den Schemen eine Leibhaftigkeit, die ihrer Natur widerspricht und doch an ihre fühl- und greifbare Existenz nicht glauben macht.

Düsseldorf wird durch Ludwig Knaus und Benjamin Vautier auf jeder Kunstausstellung der Welt mit in allererster Linie stehen; so auch hier. Von jenem finden wir „Seine Hoheit auf der Reise" und „Die Dorfhexe" mit Katzen, dazu ein Portrait. In dem erstgenannten Bilde tritt vielleicht die überlegene Satire des Künstlers zu stark hervor, so daß es neben dem gemüthlichen Humor auch einen etwas bitteren Beigeschmack erhält; doch sind einige Figuren Typen von unvergänglicher Wahrheit. Die Hexe hat etwas Dämonisches, ein koloristisches Meisterstück. — Vautier's Bildergalerie und Tanzstunde und Sonntagnachmittag sind allbekannt und anerkannt. Noch nicht bekannt — meines Wissens — sind aber seine beiden feinsten und koloristisch oder überhaupt den specifisch malerischen Qualitäten nach vorzüglichsten Bilder „Jung" und „Alt", Pendants, Anfang und Ende eines kleinen alltäglichen Romans ohne pikante Zwischenfälle und eklatante Vorfälle, aber eine Geschichte des Herzens, und nachempfunden von gefühlvoller Künstlerseele; hier die junge aufblühende Rosenknospe, zerstreut vom Unterricht Sinn und Auge zu dem jungen flötenden Nachbar hinüberschweifen lassend, dort das ehrbare Mütterchen, des auch schon „klapprigen" Ehegemals Flötenspiel auf dem Spinett begleitend. Diese beiden Bilder hat selbst die Berliner Hängekommission nicht auseinander gehängt. — In seinen jüngsten Leistungen kommt diesen beiden Koryphäen an Geschick der Komposition, Schönheitssinn und feinem Gefühl nahe und übertrifft wenigstens Vautier zum Theil an malerischer Vollendung Karl Hoff, dessen köstliche „Rast auf der Flucht" früher einmal an dieser Stelle des Genaueren besprochen ist. Die „erste Kritik" (eines Bildes durch die Dienerschaft eines vornehmen Hauses) ist jenem nicht ganz ebenbürtig und ungleich in der Durchführung.

Karl Hübner hat das Tendenzbild noch nicht aus den Gliedern bekommen können und beleidigt das Gefühl der heutigen Gesellschaft, indem er (zum wieviel tausendsten Male?) eine „Sünderin" vor der Kirchthüre an den Pranger stellt. Leider ist das Bild für die Nationalgalerie angekauft. Das zweite seiner Bilder, „Trost im Gebet", schwimmt zwar auch etwas übermäßig in Thränen, schildert aber wenigstens mit Kraft einen Antheil erregenden Affekt. — Karl Lasch führt uns auf ein schwäbisches Hochzeitsmahl, auf dem der Pfarrer das Wohl des jungen Paares ausbringt, recht ansprechend. Weniger sagen zwei Genrebilder von Hubert Salentin und eins von Alfred Kindler zu. Auch Rudolph Jordan und August Jernberg haben wir schon besser gesehen. — In der Landschaft stehen die Gebrüder Achenbach an der Spitze. Andreas zeigt in einer großen holländischen Wassermühle einmal wieder, was Ton heißt, und giebt in dem Interieur einer Synagoge eine seltene Probe einer nicht Allen bekannten Specialität. Oswald hat sich in die malerischen Straßen italischer Städte vertieft, und wahrlich, er malt sie entzückend malerisch. — Von den übrigen Düsseldorfer Landschaftern genügt die Notiz, daß ihrer viele und in bekannter Güte vertreten sind. — Von Ittenbach ist eine große, der Nationalgalerie gehörige heilige Familie, zart und sinnig, und wie gewöhnlich etwas nazarenerhaft, ausgestellt. Mit Erwähnung dieses Bildes hat man der religiösen Kunst auf der Ausstellung alle ihr schuldige Ehre angethan. — Wilhelm Camphausen hat ein großartiges und ergreifendes Bild gemalt: Friedrich der Große an der Leiche Schwerin's. Es gehört die ganze exakte Kenntniß von der Zeit, wie sie außer ihm nur noch Menzel besitzt, und seine ganze Meisterschaft dazu, dieses Bild so zu malen. Wenn Friedrich's Augen etwas weniger stierten, wüßte ich wirklich nichts an dem Bilde auszusetzen. Die Wirkung ist so unbedingt, daß man durch jedes laute Wort vor dem Bilde beleidigt wird.

Düsseldorf und Berlin haben sich in eine Gattung von Bildern getheilt, die zu gewissen Zeiten eben so äußerlich fruchtbar, wie in der Regel innerlich steril ist, und von der man noch weitere Fülle hätte erwarten oder befürchten können, — die modernen Soldatenbilder zur Verherrlichung des neuesten Kriegsruhmes. Ein Lob habe ich den betreffenden Malern schon gespendet: sie haben es gnädig gemacht, und es fließt nicht in jedem Saale das Blut stromweise von allen Wänden, wie das in Paris jedenfalls der Fall wäre, wenn 1864 und 1866 statt in unseren in den Annalen Frankreichs eingeschrieben ständen. Das zweite Lob aber gebührt den wirklich vorhandenen Sachen, daß sie im Durchschnitt über Erwarten gut sind. Georg Bleibtreu's Alsen-Uebergang in der Nationalgalerie ist vielleicht mit einer Ausnahme das schlechteste der größeren Bilder und seiner Zeit schon gewürdigt worden. — Das Beste aber bei Weitem, was in der ganzen Branche, groß und klein, zu Tage gefördert worden, ist ohne Bedenken Emil Hünten's „Rekognoscirungsritt des Majors von Unger vom preußischen Generalstabe am 2. Juli 1866", der Ritt, dessen Ergebniß die Entschließung zur Schlacht von Königgrätz zur Folge hatte. An einem seidenen Faden hing das Schicksal des kühnen Reiters, und den Kulminationspunkt der Gefahr sehen wir vor uns. Alle Pferde in Karrière; Unger voran, ein feindlicher Uhlan ihm auf den Fersen; da durchbohrt ihn Unger's Geschoß; und — der Tag von Königgrätz ist gerettet. Ich habe nie ein ähnliches Bild gesehen, welches durch geschmackvolle Wahl des Maßstabes, überzeugende und doch lichtvolle Komposition, Flüchtigkeit und Freiheit der Bewegungen, Korrektheit und Feinheit der Zeichnung, zwischen Breite und Peinlichkeit in glücklicher Mitte schwebende Behandlung, treffliche koloristische Verwerthung der Uniformen, und angemessenen Ausdruck der Köpfe diesem ebenbürtig gewesen wäre. Ein Meisterstück! — Otto Heyden hat zwei hübsche Bilder der Schlacht von Königgrätz gegeben: die Begegnung der beiden preußischen Prinzen und den siegreichen König von seinen Truppen jubelnd umringt. Letzteren Moment mit dem bekannten Motive des Handkusses nach des Königs Briefe hat auch Karl Steffeck dargestellt, lebensgroß, zwar noch unvollendet, aber wohl auch nach der Vollendung kaum anders als geschickt und — lahm. — Einzelne Episoden aus beiden Kriegen haben gemalt: Dolf Dreßler, Konrad Freyberg, Fritz Kaiser, Hermann Kretzschmer, A. Northen, u. A. Hervorragend in diesem Genre sind die Leistungen unseres trefflichen Illustrators Ludwig Burger, der zwölf Rahmen mit Federzeichnungen zur photolithographischen Reproduktion, Erinnerungsblätter aus dem Feldzuge der Mainarmee, ausgestellt, und außerdem zu drei Blättern seines meisterhaften Cyklus „Die Kanone, in Hauptmomenten als Kultur- und Entscheidungswaffe" die Motive den beiden letzten preußischen Feldzügen entnommen hat. Die letzteren Blätter sind für die Vervielfältigung in Holzschnitt bestimmte Pinselzeichnungen, ihrer breiten, sicheren Behandlung und ihrer Stilgerechtigkeit wegen wahre Prachtstücke, und auch als Illustrationscyklus bedeutend. — Noch muß als Anhang zu den Kriegsbildern ein Genrebild mit einer lebensgroßen Figur angeführt werden von Paul Kießling „Ein Vermißter". Ein schöner Officier, an den Beinen schwer verwundet, liegt im hohen Korn, vergessen, vermißt. Die Abendsonne sendet ihre scheidenden Strahlen über das Schlachtfeld, und der Unglückliche hofft noch. Obgleich von der Hängekommission kunstreich zwischen zwei Lichter gehängt, macht das Bild, das, wohl gemerkt! sehr bescheiden vorgetragen und nicht auf den Effekt des Gräßlichen hin gearbeitet ist, den tiefsten Eindruck auf alle Beschauer: der Künstler hat die Wahrheit durch das meisterhaft dargestellte Spiel der Empfindungen interessant zu machen und einen eigenen poetischen Zauber über die Scene zu legen gewußt.

Ich komme endlich zu Berlin. Es ist unwidersprechlich, daß trotz der Beihülfe von Knaus und so vielen anderen großen Meistern auf der Gegenseite die Berliner Künstlerschaft die Palme errungen hat. Ihr gehört das unbestrittene Hauptwerk der Ausstellung, die „Jagd nach dem Glück" von Rudolph Henneberg, den Lesern schon bekannt, und durch wenige Worte hier nicht erschöpfender zu charakterisiren, als dies schon geschehen. Bei solcher Leistung schweigt der Tadel, wenn sich auch wirklich noch Etwas zu bemängeln fände, wie hier die zu schwachen Silhouetten, die nicht durchweg hinreichend energische Kolorirung und dergl. Doch genug! Ein Galeriebild ersten Ranges, eine unvergängliche Zierde der Nationalgalerie, die es erworben. — Ihm will ich die Gruppe von jüngeren Künstlern anschließen, die man als die jungberliner Schule bezeichnen könnte. Ihre geistigen Väter sind diejenigen älteren Berliner Künstler, welcher sich durch eine glänzende Technik und viel

Farbengefühl längst ausgezeichnet haben, wie Wilhelm Amberg, Karl Becker, Gustav Richter u. A. Diese selbst sind spärlich vertreten, doch erkennt man ihren sicheren Schritt, mit dem sie der jüngeren Generation vorangegangen. Zur Ausbildung ihrer Technik sind die meisten Mitglieder der letzteren nach Frankreich gegangen, und sie haben von dort Vieles, was lernbar ist, mit nach Hause gebracht und an ihrem Theil dem hier zu Lande üblichen Schlendrian des Nichtzeichnen- und Nichtmalenkönnens, den man unter dem dürftigen Deckmantel auch nicht allzutiefer und reicher Ideen verbergen zu können meinte, gründlich beseitigt. Aus ihrem Kreise ist auch die Forderung einer strengeren Jury hervorgegangen, für welche Kühnheit sich der alte Schlendrian in Gestalt der Jury durch einige sonst unmotivirte Refüs ärmlich gerächt hat. Ich fasse mich hier kurz mit dieser Gruppe da ich sonst die Gränzen des gestatteten Raumes weit überschreiten würde, und da ich hoffen darf, bald bei besserer Gelegenheit auf ihre Häupter zurückzukommen. Daher nenne ich nur Gustav Spangenberg und Wilhelm Riefstahl, Fritz Kraus und Albert Treidler, Ernst Hildebrand und Wilhelm Gentz, August von Heyden und Paul Meyerheim, obgleich mit diesen Namen fast ausnahmslos Spitzen der Ausstellung in den verschiedensten Richtungen bezeichnet sind; ich nenne auch nur die vortrefflichen Thiermaler Albert Brendel, Eduard Ockel, Hermann Freese, die ausgezeichneten Architektenmaler Karl und Paul Gräb und Emil de Cauwer, die bedeutenden Porträtmaler Oskar und Adalbert Begas, Ferdinand Schauß, Julius Grün; der Landschafter zu geschweigen, unter denen Eduard Pape, Karl Scherres und Hermann Eschke die bedeutendsten sein mögen; wenn der Letztgenannte sich nicht gelegentlich einmal von Eduard Hildebrandt in's Schlepptau nehmen läßt und die schöne Natur kreuzigt, um ihr unerhörte Effekte abzupressen. — Charles Hoguet, der Proteus unter unseren Malern, Karl Triebel, Louis Douzette, G. Engelhardt, Bennewitz von Löfen kultiviren die verschiedensten Branchen der Landschaft, Wilhelm Kray, ein langsamer Arbeiter, aber tüchtiger Künstler, thut manchen glücklichen Griff, wie mit seiner Loreley, und ein so kapriciöser Künstler wie O. Becker findet allmählich durch die wunderlichsten Irrgänge des krassen Naturalismus seinen Weg zu erfreulichem Ziele. — Franz Meyerheim, der ächte Sohn seines Vaters, erweitert das Stoffgebiet desselben und vermählt zarteste Ausführung mit guter, häufig selbst schöner Farbe, oder wirft sich einmal ganz der neuen Richtung in die Arme und malt einen mittelalterlichen Gegenstand mit vollendeter Schönheit. — Und ein leuchtendes Vorbild der gesammten jüngeren Künstlerschaft steht Adolph Menzel da, der in der Technik die ganze jüngste Wandlung mitgemacht und jetzt seine originellen Ideen in die tadelloseste Form gießt. — Nicht ganz so gefügig zeigt sich Constantin Cretius, doch dem Fortschritt hold und noch nicht überholt; und Julius Schrader beweist durch Leopold von Ranke's Portrait, eine wie ausdauernde und gediegene Kraft diejenige war, die vor fünfundzwanzig Jahren der deutschen Historienmalerei andere Bahnen wies. So ließe sich der Weg von den Aelteren zu den Jungen und wieder zu jenen noch mehrfach zurücklegen, und immer mit neuen Namen das Bild der Berliner Kunstthätigkeit vervollständigen; doch breche ich ab und behalte das dankbare Thema für günstigere Zeit vor.

Von der Ausstellung aber kann ich nicht scheiden, ohne noch einen flüchtigen Blick auf die Skulptur geworfen zu haben. Der überraschende Erfolg, den der Mailänder Antonio Tandardini vor zwei Jahren hier gehabt, hat uns eine ganze Kolonie von Mailänder Bildhauern — man darf sagen — auf den Hals gezogen. Diese hätten leicht begreifen können, daß, wo ein Tandardini Medaillen erntet, für sie noch keine Triumphe gesäet sind. Eine Sylvia nach Tasso von Angelo Biella möchte leicht das einzige Werk sein, an dem man reine Freude haben kann. Die Leserin von Pietro Magni auf einem binsenbeflochtenen Holzstuhl, mit langweiligem Gesicht, ist nichts als ein technischer tour de force, dergleichen dieser handwerksmäßig tüchtigen Marmorarbeiten mehrere sind, bessere und schlechtere, am unglücklichsten eine „Eva, im Zweifel, ob sie die verbotene Frucht essen darf (?!)“ von Innocenzo Fraccaroli, deren mit dem Bohrer ausgearbeitete Locken vollkommen wie ausgelaufene Honigwaben aussehen. Derselbe Künstler hat übrigens, zur Ehrenrettung seines Namens sei's gesagt, eine Venezia, Büste, hier, der selbst eine gewisse Großartigkeit nicht abgesprochen werden kann.

Viel Erfreulicheres haben uns unsere in Rom weilenden Künstler gesandt, Eduard Mayer

eine dem Meere entsteigende Venus und eine reizende Büste einer Italienerin, E. Müller eine Venus die kniend dem Amor die Wange küßt, besonders reizvoll, und Emil Wolf eine Nymphe und eine ganz herrliche Judith, alle diese Werke lebensgroß in Marmor. — Im Uebrigen sind wir in der Plastik bis auf einen Mann im Kampfe mit einer Löwin, der er das Junge geraubt hat, eine gute aber uninteressante Gruppe von dem Kopenhagener Jerichau, und eine löbliche Susanna von Gustav Kaupert zu Frankfurt a. M., ganz bei uns zu Hause, und zwar vielleicht nicht ganz so tüchtig, wie wir hätten erwarten sollen. Freilich sind wir verwöhnt: noch in Paris war die Berliner Bildhauerschule die erste von allen. Und so, wenn wir genauer zusehen, findet sich auch hier viel Schönes, nur nichts Ausgezeichnetes. Reinhold Begas hat den von Paris her bekannten, sehr schlecht in Marmor ausgeführten, aber liebenswürdig komponirten „Pan als Musiklehrer" ausgestellt. Wie schlecht seine naturalistische Derbheit sich für den Marmor eignet, kann der Vergleich mit seiner Brunnenfigur eines Knaben mit einer Muschel in Bronce lehren, und wie sehr seine ganze Anlage und Richtung malerisch ist, ein Blick auf die beiden früher bei Gelegenheit des Bazars im kgl. Schlosse besprochenen köstlichen Reliefs, meiner Ansicht nach das Schönste, im gewöhnlichen Sinne des Wortes, was er bis jetzt gemacht. Eine Mutter mit dem Kinde auf ihrer Schulter spielend ist auffallend schön, soll aber von der Jury Gefahr bestanden haben! — Nach ihm vielleicht der Bedeutendste ist der junge Erdmann Encke mit der Büste der Frau Jachmann-Wagner und noch einer ausgezeichnet fein beseelten Büste, und einer kleinen wunderbar liebreizenden Genrestatuette, einem Mädchen, das eine Taube füttert. — Sein Mitschüler Fritz Schaper hat sein preisgekröntes Uhlanddenkmal und den jüngstbesprochenen Siegfried ausgestellt, wie Ludwig Tendlau seinen Achilleus. — Ein Apollino auf dem Schwan (Fontaine) von Julius Franz verdient vieles Lob. — Karl Keil's trauernde weibliche Gestalt als Grabmonument zeigt tiefe und schöne Empfindung, doch stört der portraitartige Charakter des Kopfes. — Karl Möller's Hebe ist sauber und korrekt, wie Alles von ihm. — Die Büste des Grafen von Bismarck von Elisabeth Ney läßt doch für manches Bedenken Raum. — Alexander Tondeur's Brunnengruppe „Nymphe vom Pan überrascht" ist recht geschickt; — die Marmorbüste einer Italienerin von G. Willgohs von ausgesuchter Schönheit.

Endlich muß noch zweier theils plastischer theils architektonischer Arbeiten gedacht werden; zunächst der silbernen Ehrensäule, welche die Officiere der Armee dem Könige zu seinem sechzigjährigen militärischen Jubiläum geschenkt haben. Das Plastische, eine Borussia von Gustav Bläser, Reliefs von Melchior zur Straßen und Soldatengestalten von Alexander Calandrelli ist recht gut und zweckentsprechend, das Architektonische aber vom Geh. Oberhofbaurath L. Hesse überaus mäßig, die Säule mit dem schräg umlaufenden Schriftstreifen sogar sehr häßlich. — Das Denkmal auf der Insel Alsen vom Oberhofbaurath Strack, hier im kleinen Modell vorhanden, ist ein ärmliches gothisches Machwerk, also ganz unentsprechend seiner Idee. Das Einzige, was der Erfinder an dem ganzen Dinge als eigen ansprechen könnte, ist die Ersetzung der Kreuzblume durch — das Alsengedenkkreuz!

Die Kunstausstellung in Mailand.

M. L. — Gleichzeitig mit den Kunstausstellungen in Berlin und Wien hat die italienische in der Brera hierselbst begonnen. Der Katalog enthält 387 Nummern für die drei Schwesterkünste zusammen, eine Zahl, die bei uns jedenfalls um das Dreifache übertroffen ist. Der Charakter der drei Ausstellungen wird aber wohl ziemlich derselbe sein: der „Realismus“ ist jetzt Herrscher bei allen Völkern und die Ideale scheiden. Auf der letzten Pariser Weltausstellung wäre es selbst für geübte Augen oft schwer gewesen, ohne jede Prämisse die Nationalität eines Künstlers festzustellen. Schreiber dieses berührte das wie ein Armuthszeugniß des modernen Geistes, und dasselbe Gefühl beschlich ihn, als er hier alte Berliner Bekannte mit italienischem Taufschein wiederfand. — Es ist schwer für einen Deutschen, über die modernen Italiener zu urtheilen. Was wir am Höchsten stellen: würdevolle Schönheit und ernste Tiefe, verstehen diese nicht oder ziehen ihm elegante Grazie und pikante Einfälle vor. Wer aber einmal gehört hat, wie man hier über Beethoven, ja über Mozart urtheilt, wie Vielen Schiller und Goethe unbekannt sind, wie angesehene Künstler Schinkel und Cornelius nur dem Namen nach, Schnorr, Preller, Schwind, Rahl u. s. w. gar nicht kennen, und dennoch über die deutschen „Kürbisköpfe“ die Achseln zucken...... der wird über diese Kunstausstellung auch gerade heraussagen dürfen: Viel Hand, wenig Kopf, gar kein Herz! Gar keine Innigkeit und Vertiefung, wenig Idee und Poesie, sehr viel Bravour und Machwerk, — das ist der Durchschnittsgrad; Ausnahmen giebt es freilich, aber sehr wenige.

Die klassische Richtung, die in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts bei Italienern, Franzosen, Deutschen so Großes erreichte, hat sich überall vor dem Andrang der modernen Kunst zurückgezogen. Der Einzige, der hier in der Malerei die strenge Richtung vertritt, Lugi Sabatelli, der Sohn des gleichnamigen berühmten Malers, ist nicht mehr jung, und alle jüngeren Kräfte blendet der Erfolg des Realismus.

So zeigt naturgemäß die Ausstellung von wahrer historischer Kunst nichts, weder in Architektur; noch Skulptur, noch Malerei. Der Haupteffekt ruht in einem lebensgroßen Bilde von Alessandro Focosi, welches bei einem allgemeinen Konkurrenzausschreiben als das beste gekrönt worden ist: der Herzog von Savoyen, Karl Emanuel der Erste, jagt den spanischen Gesandten fort. Ein Bild, voll der vollendetsten Technik, kühn und gut gemalt, von Tiefe und Harmonie der Farbe, von fast illusionärer Wirkung der Stoffe, blendend auf den ersten Blick, aber nichts weiter. Schreiber dieses muß gestehen, daß er ohne den Katalog gedacht hätte: ein Edelmann jagt einen Juwelier fort, der ihm fälsche Pretiosen angeboten. Alles dreht sich um das goldene Vließ, das vor den Füßen des Gesandten liegt, aber nach langem Suchen erst zu finden ist. Daß hier eine Kriegserklärung zweier Mächte vor sich geht, ist nirgends zu sehen, trotz des offenen und heimlichen Zornes in Fürst und Gesandtem und dem diplomatisch versteckten Lächeln des Rathgebers. In diesen Grenzen aber ist die Charakteristik allerdings vortrefflich und der Fehler liegt, wie so oft, in dem Irrthum, daß eine historisch wichtige Begebenheit auch eo ipso künstlerisch sein müsse. Die Zeichnung ist trotz aller Delikatesse mangelhaft, unschön die Stellung des mit überschlagenen Beinen gerade en face sitzenden Herzogs. Die Pluderhosen verdicken die schon an und für sich verkürzten Oberschenkel und machen aus dem Unterkörper einen Sack. Der Oberkörper des Ministers ist in dem Sammtgewand nicht zu entziffern, der rechte Arm des Gesandten zu kurz. —

Noch ein anderes prämiirtes Konkurrenzbild für den Preis Seglius ist ausgestellt von Pietro Michis: eine Civilehe in einem Dorfe. Es ist interessant, daran den Geschmack der Jury zu sehen,

besonders da eins der zurückgewiesenen Bilder, von Giuseppe Barbaglia, mit ausgestellt wurde. Das prämiirte hat alle Vorzüge der besten Technik, in effektvoller Komposition ist es dem zweiten weit überlegen, aber den Kern der Sache hat es viel weniger getroffen. Es ist eben nur das Unterschreiben eines Kontraktes, allerdings mit aller Grazie von Seiten des unschuldigen Mädchens, mit aller Bauernruhe des stattlichen Burschen, mit aller fast bedauernden Grämlichkeit des Notars; aber die Idee schwimmt wie ein hohles Ei auf der Oberfläche. Bei dem zurückgewiesenen Bilde ist es aber wirklich ein Ehebündniß. Einfach und ernst steht das Brautpaar vor dem würdigen Alten, der ihnen mit origineller Geberde (seine beiden Zeigefinger wie Einen ihnen weisend) das Vereinigtsein darlegt. Die Zeugen ernst, der Jüngere vertrauend, der Aeltere bestätigend; der nur äußerlich nothwendige Notar ganz durch den Alten verdeckt. Viel weniger Aufwand an Mitteln, und doch viel mehr erreicht. —

Die anderen Genrebilder durchlaufen die gewöhnlichen Stadien vom Sentimentalen bis zum Komischen. Charakteristisch sind die langen Dichtercitate im Katalog zur Interessantmachung eines sonst nichtigen Gegenstands. Der Geist des Dichters soll den mangelnden des Künstlers ersetzen. Die hervorragenden zeichnen sich nur durch die Technik aus, und zu nennen wären da Luigi Busi di Bologna mit einem Kondolenzbesuch à la Kraus und Modesto Faustini di Brescia mit einer Verschwörungsscene aus dem 17. Jahrhundert. Curiosa gab es in Menge, so eine Auferstehung Romeo's und Julia's aus dem Grabe von jenem prämiirten Michis, wo beide mit vorzüglich gut konservirten Kleidern schräg aus dem sehr zerstörten Sarkophag emporqualmen; Romeo's Gestalt durch die überschneidende der Julia geradezu grausam zerstückelt. Geradezu verrückt aber sind zwei Bilder, voll französischen Esprits, von Mosè Bianchi di Monza, einem sehr bewunderten Künstler, namentlich eine Einladung zu einem Maskenballe, bei der Einem angst werden könnte. Eine üppige Schöne, deren Beine man nicht sieht, noch berechnen kann, da weder Boden, noch Treppe zu sehen ist, macht eine einladende Bewegung nach hinten, wo man allerhand frivole Masken in ganz unberechenbaren Räumlichkeiten herumstehend oder vielmehr hängend, fliegend, rutschend glaubt; das Ganze mit der anmaßendsten Bravour gemalt. Nicht besser ist ein Bagno, impressione di Roma antica: ein wollüstiges Modell tanzt in dunklem Wasser ohne Grund umher. Das nennt man hier impressione di Roma antica. — Da sind wirklich die gutgemeinten Nachahmer Gérome's wie Anatolio Scifoni di Firenze, oder die offen frivolen nach neustem französischem Muster wie Eugenio Fara-Forni, (wo allerdings dem Namen nach noch Pompeji herhalten muß) noch angenehmer und wahrhaft erquickend die idyllischen Scenen aus dem Landleben von Giuseppe Mazza, ganz im Sinne Breton's und des alten Meyerheim's; doch bringt auch dieser Künstler in seiner pressentazione della fidanzata al feudatario der Frivolität sein geheimes Opfer.

Das Portrait hat wenig aufzuweisen, nur Einer kommt darin unseren Besten nahe: Angelo Pietrasanta. Bei der Landschaft ist die Vedutenmalerei oben auf. Poesie findet sich nur hie und da und dann sichtlich zufällig. So hat z. B. derselbe, der in einem kleinen Sumpf mit einem Blick auf dahinterstehende Bäume und in seinem Mont-saint-Jean presso Waterloo à la Ruths die besten Landschaftsbilder der Ausstellung lieferte, Carlo nob. Mancini, zugleich auch die entsetzlichsten Effekthaschereien gebracht. Der Effetto del sole scheint hier jetzt Mode zu sein: tiefwarme Schatten, schneidend kalte Lichter, also der schnurgerade Gegensatz gegen die früheren großen Landschafter, die, ob heroisch ob genrehaft, stets das Gedämpfte der Wirkung anstrebten. Filippo Carcano ist in diesem tollen Effekt das Nonplusultra. Giov. Battista Lelli, der beste Landschafter hier, von dem in der Galerie ein angekauftes Bild vom Jahre 1863 hängt, das ganz vorzüglich ist, ein Schüler unsres J. Lange und unter dem Einflusse Zimmermann's groß geworden, hat diesmal nicht viel Gutes gebracht; eine Alpenlandschaft nach einem Sturm ist noch das beste. Auch er scheint von der bravourmäßigen Effekthascherei angesteckt; ähnlich, aber weniger ernst ist Gaetano Fasanotti, früher Professor der Landschaftsmalerei an der Brera. Anheimelnd ist ein Tramonto von Carlo Pittara cav. di Torino und ein Crepuscolo von Giulio Gorra di Cremona. — Ganz vorzügliche Leistungen hat die Architekturmalerei aufzuweisen. Der Chor vom Monasterio maggiore in Mailand von Giovanni Pessina kommt Carl Graeb's Meisterschaft sehr nahe, und die Interieurs des Mailänder Domes von Eugenio Perego waren vortrefflich. Mit das Beste hat eine Dame ausgestellt,

Leopoldina Borzino di Venezia: Interieurs von S. Marco in Venedig, von erstaunlicher Tiefe der Farbe, Sicherheit der Zeichnung und Keckheit der Pinselführung. — Als Kuriosum noch zuletzt, daß ein Italiener so keck gewesen ist, Preller's berühmte Komposition der Leukothea aus dem Hochformat ins Breitformat zu übersetzen, die Leukothea natürlich wegzulassen, aus dem herrlichen Odysseus einen ekelhaften Kerl zu machen, Alles mit Pinselbravour zu versaucen und .... auszustellen.

Jetzt gelangen wir aus den großen Sälen für die Malerei in einen langen engen Korridor für die Skulptur. Trotz ihrer unleugbar größeren Beliebtheit hier scheint dieselbe doch ebenso stiefmütterlich behandelt zu werden, wie bei uns. Uebrigens ist mit Geschick durch verschiedene Verhängung der Fenster und verschiedene Farbe der Vorhänge für den besten Effekt gesorgt. Auch die Plastik hat nur die enorme, oft unangenehm polirte Technik als Vorzug, ist sonst aber durchaus modern, und das fällt bei ihr naturgemäß mehr auf als bei der Malerei. Das Frivole wiegt vor, weil es leichter verkäuflich ist, eben deßhalb die Büsten, welche jedoch nur entzückt verklärt nach oben oder keusch, züchtig nach unten sehen. Kraft, Tiefe, Idee findet sich nirgends, mit rühmlichster Ausnahme eines herrlichen Kopfes Napoleons Bonaparte als ersten Konsuls von Pietro Furneo. Dazu kommt noch die gefährliche Vorliebe für die moderne Kleidung. Am glücklichsten ist darim noch Carlo Uboldi, der die reizende Gestalt eine Wäscherin erfand, wie man sie häufig hier sehen kann; schade daß die Anatomie besonders der zu kurzen Arme recht schwach ist. Scheußlich ist dagegen eine Sonnambule von Raimondo Pereda, der sogar ein natürlicher Blechleuchter mit Kerze in die Hand gegeben ist!! Am Meisten gefiel ein von der Akademie angekaufter Knabe, der seinem Affenpinscher die Hand giebt, von Francesco Barzaghi cav. Eine Statue Dante's von Giberto Luigi Buzzi ist erst verständlich, wenn man die drei Verse auf seiner Rolle gelesen hat. Und andrer solcher Mißgriffe mehr. Die bedeutendsten Bildhauer, wie der tiefere Vela und der graziöse Argenti, hatten die Ausstellung gar nicht beschickt.

An Werken der Architektur sind außer tüchtigen Aufnahmen der schönen Sakristei von S. Satiro durch Tito Vespasiano Paravicini noch zwei prämiirte Konkurrenzpläne für ein Musikhaus von Cristoforo Pinso und für eine Fischhalle von Carlo Bardelli ausgestellt, die eine empfindliche Ungeschicklichkeit der freien Handzeichnung bekunden, aber im Grundriß vorzüglich sind. Der erstere hält sich auch ziemlich frei von dem französischen neuesten Zopf, dem jetzt in so großartiger Weise durch Mengoni's riesige Galeria Vittorio Emanuele gehuldigt wird und der auch in den Privatbauten Mailands sein Barockscepter schwingt.

So ist die Ausstellung im Ganzen eine wenig befriedigende. Hätte Cornelius sie gesehen, er würde gewiß, wie bei ähnlicher Gelegenheit in Berlin, zuletzt ausgerufen haben: „Nun habe ich aber Appetit auf ein gutes Stück Fleisch.“



Die Wandgemälde im Dominikanerkreuzgang zu St. Paul in Leipzig.

Ψ — Bekanntlich siedelte die Prager Universität 1409 nach Leipzig über. Nachdem sie dort beinahe anderthalb Jahrhunderte geblüht hatte, trat sie im Jahre 1539 dem Protestantismus bei. Im Jahre 1540 wurden die Leipziger Klöster aufgehoben und 1541 räumte man der Universität die weitläufigen Gebäude des Dominikanerklosters zu St. Paul ein. Die Kirche dieses Klosters ist zwar 1272 gegründet, aber später theilweis umgebaut. Besonders in den Jahren 1487 und 1488 scheinen nach erhaltenen Inschriften und Jahreszahlen wesentliche Verbesserungen der Gebäude stattgefunden zu haben. Unter den wenigen Theilen der Universitätsgebäude, welche noch jetzt so ziemlich in demselben Zustande sind, wie bei der Uebergabe an die Universität, ist besonders der Kreuzgang beachtenswerth, dessen einer Flügel gegenwärtig als Durchgang dient. Nach der Form der Gewölbrippen zählte man diesen Gang immer zu den 1488 errichteten Theilen. Als daher im Jahre 1836 bei einer Reparatur des Abputzes an den Wänden dieses Ganges Wandbilder zum Vorschein kamen, glaubte man, daß dieselben aus der Zeit um 1500 seien und verweigerte dem Entdecker, dem damaligen Universitätsbaudirektor Geutebrück die nachgesuchte sehr geringe Summe zur Bloslegung derselben, ja man befahl ihm, die Bilder wieder übertünchen zu lassen. Doch es gelang ihm, den Widerruf dieses Befehls zu erlangen, ja im Jahre 1850 brachte sogar das Deutsche Kunstblatt einen Aufsatz über diese Bilder aus der Feder des Universitätsbibliothekars Dr. Gersdorf, begleitet von der Konturabbildung eines der Felder, und einer Farbedruckabbildung einiger Köpfe. Der Aufsatz setzte die Bilder in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts und so sind sie denn auch in Lotz's „Kunsttopographie Deutschlands“ aufgeführt, wobei übrigens die Erbauungszeit der Kreuzgänge später angesetzt ist als die Entstehungszeit der daselbst befindlichen Wandbilder. Trotz der solchergestalt auf die Bilder gelenkten Aufmerksamkeit wurden sie jedoch 1864, kurze Zeit nachdem Geutebrück sein Amt niedergelegt, vollständig wieder übertüncht, bis auf zwei Schildbögen, welche zwar nicht frisch übertüncht, aber auch nicht vollständig von der früheren Tünche befreit wurden. Nun hat sich auf Anregung des bekannten Architekturschriftstellers Dr. O. Mothes im vorigen Herbst in Leipzig ein „Verein für Geschichte Leipzigs“ konstituirt, dessen artistische Sektion unter der Leitung des Genannten steht. Die Künstler dieser artistischen Sektion haben denn nun im Laufe dieses Sommers nach eingeholter Erlaubniß der Universität sieben der Schildbögen in dem mehrerwähnten Kreuzgange von der Tünche befreit und die dadurch blosgelegten Wandgemälde restaurirt. Wenn dieses Beginnen schon deßhalb die höchste Anerkennung verdient, weil die betheiligten Künstler diese schwierige Arbeit ohne Aussicht und Anspruch auf Honorirung, rein aus Liebe zur Sache übernommen und ausgeführt haben, so erschien uns die Angelegenheit noch besonders deshalb der Mittheilung werth, weil dadurch der doch im Ganzen nicht große Vorrath an wohlerhaltenen Malereien des Mittelalters um ein schon seinem Umfange nach bedeutendes Werk vermehrt worden ist.

Die bis jetzt restaurirte Fläche mißt circa 70 Fuß Länge bei 14 Fuß Höhe und ist, wie schon erwähnt, durch das Gewölbe in sieben Hauptfelder getheilt. Die Malereien sind nach einer aufgefundenen Inschrift 1385 angefertigt und 1515 bis 1517 restaurirt. Diese Restauration scheint dadurch nöthig geworden zu sein, daß die ursprünglich romanischen Gewölbe, vermuthlich wegen Schadhaftigkeit (denn die Bilder zeigen Spuren von Beschädigung durch eingedrungene Nässe) durch gothische Rippengewölbe ersetzt worden waren, was nun wohl 1488 geschehen sein mag. Die restaurirenden Mönche hatten aber dabei ziemlich willkürlich theils die Trachten der dargestellten Personen, theils auch deren Stellungen &c. verändert und zwar nicht zum Vortheil des Werkes. Durch Aetzen

mit Säuren u. s. w. ist es nun gelungen, die überwiegend meisten Theile dieser Uebermalung wegzubringen und die ältere Malerei wieder zu restauriren. So haben wir denn mit nur wenigen Ausnahmen ein Werk von 1385 vor uns.

Der erste Schildbogen enthält eine Anbetung der Maria. Diese ist sitzend dargestellt als Himmelskönigin mit dem bekleideten Christuskind auf dem Schoß, umgeben von etwa 120 Engeln. Dieses Bild scheint 1515 bereits so derangirt gewesen zu sein, daß man es nicht mit restaurirte. Auch jetzt hat man nur einen Theil der Figuren und auch diese nur in Kontur herstellen können. Das zweite Schild ist in zehn Felder getheilt. Das oberste, in der Bogenspitze, enthält die Widmung des Bildes an die heilige Katharina, welche bekanntlich Patronin der Philosophie und daher bei den Dominikanern besonders verehrt war. Wenn Müller in seinem „Museen und Kunstwerke Deutschlands" die Patronatschaft der Katharina über die Universität benutzt, um diese mit den Wandgemälden in Verbindung zu bringen, so irrt er; denn, wie oben gesagt, bekam die Universität diese Gebäude erst 1541. Die neun in drei Reihen gestellten weiteren Bilder dieses zweiten Schildbogens stellen die neun hauptsächlichsten Daten aus der Legende der heiligen Katharina dar, von ihrer an den Kaiser Maxentius gerichteten Mahnung, dem Götzendienst zu entsagen, bis zu der durch Engel bewirkten Uebertragung ihres Leichnams auf den Berg Sinai. Im letzten untern Feld wurde die knieende Familie des Stifters dieser Bilder, etwas darüber zu den Füßen eines St. Georg das Wappen des Stifters entdeckt. Das dritte Bogenschild enthält ebenfalls zehn Felder. Das Oberste derselben führt den Heiland vor wie er zur Rechten Gottes des Vaters auf gemeinschaftlichem Throne sitzt. Ueber beiden schwebt eine Taube, zu ihrer Seite aber bringen Engel die Marterwerkzeuge Christi herbei. Die neun übrigen Felder schildern die Legende der heiligen Barbara. Alle erwähnten achtzehn Bilder bestehen meist aus nur wenigen Personen und zeigen sehr einfache Komposition. Die Auffassung ist höchst naiv. Die Bewegungen aber sind lebhafter, erregter als man an Bildern dieser Zeit gewohnt ist. Noch ungewöhnlicher ist die oft ganz geschickte Anordnung und Ausführung des landschaftlichen Hintergrundes, der sogar der Luftperspektive nicht ganz entbehrt. Besonderes Interesse gewähren die oft peinlich bis ins letzte Detail durchgeführten Trachten und die kleinen in der Landschaft angebrachten Architekturgruppen, die zum Theil, wie auch die vorkommenden größeren Architekturstücken, spätgothisch, zum Theil aber noch romanisch sind. Das vierte Schild enthält eine einheitliche Komposition: die Kreuzigung mit sehr vielen $^2/_3$ lebensgroßen Figuren. Ueber den drei Kreuzen in den Wolken erblickt man die Maria mit dem Engel der Verkündigung, zu ihrer Seite zwei Frauen, vermuthlich St. Anna und Elisabeth, auf welche „Seelchen" zuschweben, also auch hier die Verkündigung, nur in anderer Form. Darüber schaut Gott der Vater aus den Wolken, umgeben von einer aus einem Regenbogen und fünfzig Engeln bestehenden Glorie. Dieses Bild ist entschieden das schönste unter den bis jetzt blosgelegten; nur schade, daß an dem untern Theil desselben die 1517 geschehene Umänderung nicht vollständig hat beseitigt werden können, während am obern Theil dies allerdings gelungen ist. Das fünfte, sechste und siebente Schild sind zusammengezogen zur Darstellung eines Dominikanerstammbaumes. In der unteren Mitte des sechsten Schildes sitzt der heilige Dominikus, in Lebensgröße dargestellt, vertieft in die Lektüre eines Buches; aus seiner Brust wachsen zwei Weinranken, die sich in kecken, durchaus nicht ungraciösen ornamentalen Schwingungen über alle drei Felder ausbreiten und außer der Weinblätter auch eine Art Aepfel, vor allem aber über achtzig verschiedene ornamentale Blumen tragen, aus deren jeder eine Halbgestalt empor wächst. Diese achtzig Halbgestalten stellen, durch beigegebene Spruchbänder erläutert, vier heilige Frauen, außerdem aber solche Heilige, Päpste, Bischöfe und Kirchenfürsten dar, welche aus dem Dominikanerorden hervorgegangen sind. Ueber dem heiligen Dominikus schwebt ein symbolisches Wappen. Im Schild sehen wir den Gekreuzigten, darüber unter dem Helm ein Pelikannest, auf dem Helm aber eine Madonna mit dem Kinde, welche dem einen der Heiligen ein weißes Gewand zureicht. Darüber schwebt die heilige Taube. An dieser Darstellung und an den übrigen fallen nun außer den schon erwähnten noch besonders folgende Eigenschaften auf. Sämmtliche Frauen- und Engelgesichter sind ungemein lieblich und zart; die Mienen sind sehr charakteristisch aufgefaßt und folgen durchaus nicht, wie man dies wohl anderwärts an Malereien aus dieser Zeit findet, einem schematischen Typus. Welch feiner Unterschied zwischen den Antlitzen eines Kaisers, eines Feld-

herren, eines Handwerkers, Kriegers und Henkersknechtes, besonders aber welche Verschiedenheit in den Gesichtern der achtzig Dominikaner! Der Faltenwurf ist durchgängig ziemlich einfach und nur bei wenigen Figuren tritt jene bekannte Knitterung der Faltenenden auf. Hände und Füße sind mit ziemlicher Geschicklichkeit gezeichnet, selbst die Verkürzungen selten ungeschickt. Auch an Armen und Beinen zeigt sich mehr anatomische Richtigkeit, als man sonst an mittelalterlichen Arbeiten findet. Nur wenige der Figuren sind kurz und gedrungen, wie die Gestalten der Nürnberger Malerschule jener Zeit. Die meisten erinnern mehr an die Prager, als an die Nürnberger Schule. Besonders werthvoll aber dürften die Bilder für die Kostümkunde sein, indem sich verschiedene Kostüme auf denselben vorfinden, die bisher noch nicht gekannt sind.

Daß die Bilder trotz der vielfachen Uebertünchung sich so gut erhalten haben, daß besonders die Abnahme der Tünche keinen Schaden an denselben hervorgebracht hat, ist besonders dem Umstande zu danken, daß sie nicht al fresco, auch nicht a tempera, sondern mit Wachs gemalt sind. Das Wasser hat eben, dafern es nicht lange darauf einwirkt, keinen Einfluß auf dieselben, ja selbst eine ziemlich starke Reibung schadet den Farben nicht nur nicht, sondern läßt sie sogar deutlicher hervortreten. Die restaurirenden Künstler*) benutzten daher bei ihrer Arbeit auch wiederum Wachsfarben, nachdem vorher, sofort nach erfolgter Reinigung, jedes Bild zunächst mit Leinöl und dann mit in Terpentinöl aufgelöstem Wachs eingerieben war. Außer diesen sieben jetzt restaurirten Bogenschildern enthalten noch mindestens vierzehn andere Schilder desselben Ganges Malereien, darunter einige mit lebensgroßen Figuren. Ob auch diese blosgelegt und restaurirt werden, das steht noch dahin. Wünschenswerth ist es jedenfalls, denn schon das bisher Gerettete hat nicht nur antiquarischen, sondern daneben auch wirklichen Kunstwerth. Die Restauration selbst ist mit genauem Eingehen auf die Technik und Malweise der Alten und mit vollständiger Hintanlassung aller Willkühr vorgenommen worden.

*) Die Namen derselben sind: Maler Ch. Zucchi und W. Deimling, Lithograph C. Römer, Zeichner W. Heine, Dekorationsmaler A. Maladinsky, Xylograph Jahrmargt, Architekt O. Moser und Dr. O. Mothes.



Recensionen.

Hiddemann's Illustrationen zu Fritz Reuter's „Ut mine Stromtid."

Von einem Mecklenburger.

Wohl wünschten wir, daß wir dem Künstler, dessen Cyclus von Illustrationen zu Reuter's vortrefflicher Dichtung unlängst geschlossen worden ist, mit derselben herzlichen Begrüßung entgegentreten dürften, womit der Recensent der Illustrationen zum „Oberhof" den Zeichner derselben in diesen Blättern (Doppelheft 3 u. 4, 1866) bewillkommnete, mit jenem öffentlichen Bekenntnisse nämlich: „Ja, so und nicht anders hat der Dichter diese Gestalten gedacht, so haben sie uns oft in ahnungsvollem Schauen vor der Seele gestanden!" — Wir hätten dann mit unserer Freude zugleich den Erwerb eines werthvollen Schatzes zu konstatiren. Allein nicht „ein von Freude über ein wahres Kunstwerk erfülltes", sondern ein widerstrebendes, ein protestirendes Herz ist es, das uns den Hiddemann'schen Illustrationen gegenüber die Feder ergreifen heißt. Wir können diese Bilder nicht anerkennen als Reuter'sche, sondern so oft wir sie zur Hand nehmen, ja, je länger und öfter wir sie betrachten, desto lebhafter und eindringlicher ruft es in uns: das ist nicht Korl Hawermann, ist nicht Unkel Bräsig, ist nicht die kleine Frau Pastorin, so stellen wir sie uns nicht vor, sondern ein ganz anderes Bild von all' diesen alten Bekannten lebt in unserer Seele! Und so beherrscht uns, statt der Freude, vorwiegend ein Gefühl des Bedauerns über den Verlust an Zeit und Fleiß, den die Illustrationen bekunden.

Man darf ein so schlechthin verdammendes Urtheil nicht aussprechen, ohne es durch speciellere Betrachtung des beurtheilten Gegenstandes vor dem Leser zu rechtfertigen, und bei den Hiddemann'schen Bildern erscheint uns ein näheres Eingehn um so mehr erforderlich, als dieselben unseres Wissens nirgends eine mehr als ganz allgemeine Beurtheilung gefunden haben (vergl. z. B. Kunst-Chronik d. J. Nr. 3 u. 4, S. 23.) Möge man uns erlauben, den nachfolgenden Betrachtungen einige Worte allgemeinen Inhalts voraufzuschicken.

Bei der Beurtheilung einer künstlerischen Leistung der vorliegenden Art ist davon auszugehen, daß der reproducirende Künstler nicht nur eine nach Darstellungsmittel, Behandlung und Ziel wesentlich andere, sondern auch eine weitergehende Aufgabe hat, als der Dichter. Befriedigt dieser die Phantasie, indem er uns durch Darstellung der charakteristischen, der sprechenden Züge seiner Individuen den Glauben an die Realität derselben erregt: so muß der Künstler dem Auge, das nicht mit dem Glauben zufrieden ist, nicht Begriffe, sondern plastische Gestalten haben will, nicht bloß die sprechenden, sondern auch die stummen Züge seiner Individuen darstellen, jene, in welchen sich „die Eigenthümlichkeit der Natur im Vortrage der Gattung zeigt" (Schiller). Betrachten wir die dichterische Gestalt mit dem Blicke des Psychologen, so untersuchen wir die künstlerische mit dem Auge des Physiognomen. Es interessirt uns nicht bloß zu erfahren, wie Erziehung und Schicksale einen Charakter gebildet haben, sondern auch, wie die Natur unter gegebenen Verhältnissen eine Gestalt geformt hat. Daraus folgt die Schwierigkeit für den Künstler. Es darf ihm nicht genügen, sich das Bild des Dichters möglichst lebhaft zu reproduciren, sondern er muß auch wissen, wie der Geist sich den Körper baut und wie anders unter diesem Himmelsstriche als unter jenem, wie anders unter diesem Volke, in diesem Berufsstande, als in jenem; von dieser Architektonik des Geistes muß er nicht minder Kenntniß haben, als von der inneren Organisation seiner einzelnen Gestalten. Ausgerüstet mit diesem Wissen, das nicht ohne lange Beobachtung oder eingehende

Studien erworben wird, ist er erst im Stande, diejenige Operation vorzunehmen, worin das Wesentliche seiner Arbeit besteht: die innerliche Umwandlung des dichterischen Bildes, in welchem noch die begriffliche Vorstellung überwiegt, in ein plastisches Idealbild. In diesem Processe, der sich in seiner Seele gerade so frei vollzieht, wie in der des aus eignen Ideen schaffenden Künstlers, liegt unsres Bedünkens das Geheimniß seiner Kunst; das Uebrige ist Handfertigkeit.

Von diesen Gesichtspunkten ausgehend, müssen wir Hiddemann vor Allem zum Vorwurfe machen, daß er in jenem Processe der Umformung des dichterischen Bildes in ein künstlerisches stecken geblieben ist. Der Grund davon scheint uns theils in dem Mangel an jener Kenntniß zu liegen, welche wir als zu seiner Ausrüstung erforderlich bezeichnet haben, theils auch in einem nicht hinlänglich klaren Bewußtsein seiner Aufgabe. Offenbar hat sich Hiddemann in Mecklenburg nicht, wenigstens nicht genügend umgesehen, denn seine Gestalten, die oft nicht einmal den Typus ihres Standes und Berufes tragen, haben niemals den ihrer Heimath. Zwar laufen die Bräsig's hier auch nicht so umher, daß man ihnen auf den Kopf zusagen könnte: „Dieser ist's"; aber tüchtige Studien über Land und Leute würden dem fähigen Künstler doch bald Aufschluß darüber geben, wie sich die Stammeseigenthümlichkeit hier in den verschiedenen Charakteren ausdrückt. So können wir allerdings unsere Art in seinen Gestalten nicht wieder erkennen. Dieser Mangel scheint uns mit dem zweiten von uns gerügten in Verbindung zu stehen. Muß nämlich der Künstler von vorneherein darauf verzichten, in allen denjenigen Gestalten der Dichtung, in denen mecklenburgisches Blut fließt, das Ideal des Dichters zu erreichen, so wird er weiter dazu gedrängt, seine Aufgabe überhaupt niedriger zu fassen. Es bleibt ihm nichts übrig, als entweder Modelle zu wählen, die für seine Zwecke untauglich sind oder nach den beschreibenden Stellen der Dichtung seine Gestalten ängstlich Stück für Stück zusammenzusetzen. Dabei kann von einem Schaffen aus dem Vollen natürlich nicht die Rede sein, es ist ein Experimentiren nach dem Bilde des Dichters. Als solche Experimente wollen uns, wie wir offen gestehen müssen, in der That fast alle Hiddemann'schen Bilder erscheinen; nur wenige Gestalten sind aus vollem Gusse und aus einer einheitlichen Idee herausgeschaffen. Dahin gehören der Rektor Baldrian und Kaufmann Kurz auf Bl. 18, welches das beste der Sammlung sein dürfte, dann auch der „Petist" und etwa der Notarius Schlusuhr. Aber freilich haben diese Figuren auch nichts specifisch Mecklenburgisches, entlehnen vielmehr ihr eigenthümliches Gepräge lediglich ihrem Berufsstande oder ihrem Temperamente.

Zu dem erhobenen Vorwurfe müssen wir leider noch einen andern, nicht minder großen, gesellen: der Künstler scheint weder mit den Forderungen, noch mit den Grenzen seiner Kunst hinlänglich bekannt zu sein. Dies beweist die oft recht unglückliche Wahl seiner Kompositionen und das Uebersehen so mancher für seine Darstellung brauchbaren Situation. Wir erwarten von ihm nicht, wie etwa von einem Illustrator Dante's oder Homer's, eine streng systematische Gliederung in der Reihenfolge seiner Bilder, wohl aber dürfen wir verlangen, daß er uns, wo nicht das rein Malerische einer Scene ihn zur Darstellung treibt, nur solche Momente giebt, in denen sich eine bedeutsame Aktion koncentrirt oder ein dichterischer Charakter besonders scharf darstellt. Hiddemann befriedigt dieses Verlangen sehr häufig nicht. Man fragt oft vergeblich, wozu dies Bild gezeichnet wurde. So ist z. B. der auf Bl. 5 (die Pastorin, Louise tröstend) gewählte Moment an sich unmalerisch, unbedeutend für den Fortschritt der Handlung und trägt zur Charakteristik der dargestellten Personen Nichts bei, verwischt vielmehr den dichterischen Eindruck, weil er uns nicht die charakteristischen, sondern rein zufällige Züge der Personen zeigt. So ist ferner die Situation auf Bl. 14 (Bräsig auf Jochen's Schulter in den Baum steigend) völlig unmalerisch, weil der Künstler unvermögend ist, das Drollige des Vorganges, wie er sich in der Zeit entwickelt, auf einen Moment im Raume zusammengedrängt wiederzugeben; zur Charakteristik der Personen aber trägt diese Scene gar nichts bei, um so weniger, als sie unschön komponirt ist. Wir wollen in dieser Beziehung nur noch Darstellungen, wie die auf Bl. 17, Blatt 20, Bl. 27, Bl. 30, Bl. 31 nennen, anderer, über die sich rechten ließe, gar nicht zu gedenken. Bl. 24 (Hawermann's Verzweiflung: „ein Betrüger, ein Dieb ist er!") ist geradezu ekelhaft, wir müssen den Künstler hier einfach auf Lessing verweisen. Wollten wir sagen, wie oft wir in den gewählten Momenten die Auffassung anders gewünscht hätten oder diejenigen Situationen bezeichnen, deren Darstellung wir erwartet hätten, so müßten wir den

uns gestatteten Raum weit überschreiten. Aus diesem Grunde dürfen wir auch nur konstatiren, daß der Künstler dem Humor des Dichters fast nirgends gerecht wird, ohne den Ursachen dieses Verhältnisses nachzuspüren. Scenen, welche der Dichter mit sprudelndem Humor ausgestattet hat, wie die des Rendez-vous am Wassergraben, sind für den Künstler, welcher sich ängstlich an sein Original hält, gefährliche Klippen. Man vergleiche das Bl. 11. Was hat der Künstler aus dieser Scene gemacht! Aber was konnte er auch daraus machen? — Die meisten humoristischen Scenen Reuter's werden bei Hiddemann zu Karrikaturen und nur, wo er mehr aus dem Vollen, als nach Aeußerlichkeiten schafft und daher auch mehr entsprechende Gestalten als gewöhnlich giebt, gelingt ihm auch der Humor, wie auf Bl. 15.

Mit dem Humor entweicht aber auch die Poesie aus den Bildern. Indem der Künstler seine Gestalten loslöst von ihrem heimischen Boden und aus ihren gegenseitigen Verhältnissen, indem er verzichtet auf die Darstellung ihrer landschaftlichen und häuslichen Umgebung, giebt er den poetischen Duft, die lyrische Stimmung auf, welche die Gestalten des Dichters umweht. Die dunkle Johannisnacht und die weihnachtliche Winternacht, in welche die Glocken hinausklingen, die langgestreckten, saatenduftenden Felder und der geschäftige Gutshof, die freundlichstille Pastorstube und das prölige Komptoir des alten Moses — ist es nicht ein stiller Zauber, welcher die Gestalten daran bindet? Und feine, unmerkliche Fäden sind es, die sich wie ein zartes Gewebe von einer Gestalt zur andern hinüber spinnen. Welche innige Poesie liegt in dem Verhältnisse Hawermann's zu seiner Tochter und zu den Pastorsleuten oder in dem Bräsig's zu Frau Nüßlern und den kleinen Druwäppeln! — Von alledem haben wir bei den Hiddemann'schen Bildern keine Empfindung.

Gehen wir jetzt zur Betrachtung einzelner Gestalten über. Die Hauptträger der Dichtung sind von den männlichen Figuren Hawermann und Bräsig. Der Reuter'sche Hawermann ist das Prototyp eines mecklenburgischen Gutsverwalters, eine Gestalt von derben, kernigen Formen, ausgerüstet mit jener ruhigen Sicherheit des Urtheilens und Handelns, die stets ohne Umschweife das Wesen der Dinge erfaßt, und mit jener Intelligenz in landwirthschaftlichen Dingen, welche, durch jahrelange selbständige und selbstbewußte Thätigkeit erworben, seine Wirksamkeit so segensvoll für seine ganze Umgebung macht. Nehmen wir dazu, was auf Rechnung seiner Individualität kommt, das weiche Freundes- und Vaterherz, den treuen Glauben an Gott und an sich selbst und das tiefe Gefühl für persönliche Ehre, das ihn in gewaltigem Zorne aufbrausen macht, wenn man ihm an sein Heiligstes tastet, so haben wir die wesentlichen Züge dieses Charakters. Bei Hiddemann hat dieser Charakter immer etwas Schwankendes; bald erscheint er uns, wie auf Bl. 1, mit dem gemein geformten Schädel, den in's Gesicht gewachsenen Haaren, wie ein Tagelöhner, bald wieder mit der steifen Würde eines Hofraths (Bl. 13) oder wie ein ruhender Geschäftsmann (Bl. 27), auf Bl. 24 erinnert er sogar, mit den gekniffenen Zügen, der langgezogenen Nase, dem spitzigen Kinn an einen geizigen Wucherer, der durch Spiel oder schlechte Spekulation um sein Vermögen kam. Selbst auf den besten Blättern, wo er uns wenigstens als Inspektor erscheint, z. B. Bl. 17, erhalten wir durchaus nicht den vollen Eindruck der Reuter'schen Persönlichkeit; es ist kein plastisches Bild, dessen Ideal in der Seele des Künstlers lebte, sondern ein Begriff, ausstaffirt mit den wenigen Zügen der Aeußerlichkeit, welche der Dichter uns angiebt.

Wie bei Hawermann die Individualität zurücktritt vor dem Typus seines Berufes, so umgekehrt bei Bräsig. Bräsig ist ganz subjektiv und deßwegen, wie für den Leser der interessanteste, so für den Künstler der schwierigste Charakter. Ist Hawermann phlegmatischen Temperaments, so mischen sich in Bräsig alle Temperamente mit Ausnahme des melancholischen; ist jener langsam, aber sicher im Urtheilen und Handeln, so ist dieser hastig, das Herz sitzt ihm gleich auf der Zunge, er ist gleich mit seinem Urtheil bei der Hand, gleich bereit zum Handeln, aber er schießt auch sicher das erste Mal vorbei, obwohl er durchaus fähig ist, das rechte Ziel zu erkennen. Denn trotz alledem hat er von Hause aus einen ebenso gesunden Verstand, wie ein warmfühlendes Herz und seine praktische Tüchtigkeit als Oekonom giebt der Hawermann's vielleicht nur wenig nach. Wir fühlen diese ursprünglich normale Bildung bei Bräsig immer heraus, obgleich uns an ihm alles abnorm erscheint: sein hastiges, fahriges Wesen, seine ganze Art sich zu äußern, die Naivetät seines Denkens in allen Dingen die über seine Berufssphäre hinausgehen, vermöge deren er jene ihm fremdartige Bildung in sich

aufgenommen hat, die ihn zum Sprachverderber macht und auf allerhand seltsame Schnurren bringt. Alle diese Widersprüche in seinem Wesen, denen wir hier nicht weiter nachspüren wollen, lösen sich aber in ein unschädliches Nichts auf, weil sie den eigentlichen Menschen in Bräsig um soweniger alteriren, je mehr er an sie als an sein wahrhaftiges Eigenthum glaubt, und gerade dadurch entsteht die drastisch komische Wirkung dieses Charakters. Der Künstler ist dieses widerspruchsvollen Wesens nicht Herr, es ist vielmehr für ihn ein wahres Objekt des Experimentirens geworden; seine Züge werden fortwährend verschoben und verschroben, in jeder Darstellung fast ist Etwas von dem wirklichen Wesen Bräsig's, aber wir sehen nie den wahren, echten Bräsig. Er bleibt, wie Münchhausen, ein wahrer „Munkel" und Reuter ist nur sein „sogenannter Vater." Was sein Name sagt, „bräsig", erscheint er höchstens auf 2 Bildern (Bl. 16 und 18); häufig aber ist er uns eine unangenehme Karrikatur, die widerlichste auf Bl. 17.

Erscheint Bräsig uns durch seine Widersprüche komisch, so wird uns Triddelfitz lächerlich, weil seine äußere Erscheinung zwar völlig im Einklang mit seinem Wesen steht, beide aber im Widerspruch mit dem gesunden Menschenverstande sind. Er trägt immer die Narrenjacke und erscheint als wirkliche Karrikatur. Bei Hiddemann aber erscheint er auf Bl. 7 förmlich idealisirt; auf Bl. 11 und 17 aber bemüht der Künstler sich vergeblich, das Komische in die Person von Triddelsitz zu verlegen, während es in der That doch nur in dem Vorgange, wie er sich der Zeit nach entwickelt und nicht in dem einzelnen Momente liegt, welcher dort dem Auge vorgeführt wird.

Auch mit Pomuchelskopp, der auf beiden Bildern, die ihn darstellen, nicht einmal derselbe zu sein scheint, können wir uns nicht einverstanden erklären; ihm fehlt der treffende Charakter, das übermüthige, großspurige Wesen des mecklenburgischen oder pommer'schen bürgerlichen Gutsbesitzers. Der Ausdruck desselben ist dem Künstler nicht gelungen.

Zu Hiddemann's besseren Figuren gehört Jochen Nüßler, der charakteristisch, nur manchmal etwas zu alt wiedergegeben ist. Die beiden alten Nüßler's sind zwar auch richtig aufgefaßt, aber doch wohl etwas outrirt. Wir bedauern, daß der Künstler auf die Darstellung der übermüthigen „Nüßlers-Art" verzichtet hat, die unzweifelhaft ein sehr humoristisches Bild gegeben hätte.

Von den weiblichen Charakteren interessirt uns zumeist die kleine Frau Pastorin, aus deren Mienen und Bewegungen uns ein so quickes, lustiges Leben entgegenquillt und die so lebhaft weltlich umherwirthschaftet, daß sie darüber oft ihre geistliche Stellung ganz vergißt. Diese bewegliche kleine Frau, die uns als thätige Schaffnerin vor der Seele steht, führt Hiddemann uns auf Bl. 5 als großmütterliche Trösterin, auf Bl. 19, dem ohnehin all' der poetische Duft abgeht, der so reichlich über der betreffenden Schilderung liegt, als trauernde alte Gattin vor; das aber ist nicht das Bild, welches wir sehen wollen. Auf Bl. 7 wäre der Ausdruck charakteristisch, wenn er nicht übertrieben wäre.

Frau Nüßler, die wir öfters vermissen, gehört in der Darstellung auf Bl. 26 zu Hiddemann's besten Figuren. Gerne hätten wir sie zusammen mit Frau von Rambow gesehen, über welche wir nur bemerken wollen, daß etwas weniger Fleisch und etwas mehr Geist sie auch nicht unwahrer gemacht haben würde.

Louise Havermann endlich ist dem Künstler so wenig gelungen, wie ihr Vater, dessen echte Tochter sie ist. Sie hat denselben klaren Verstand und dasselbe warmfühlende Herz, die sich, vereint, im Himmel wie auf Erden stets zurecht finden; selbst die Heftigkeit des Gefühlsausbruches ist ihr eigen: dieselben großen Kindesaugen, die am Weihnachtsheiligabende so treuherzig und innig auf dem jungen Franz von Rambow lagen, hatten auch schon feurige Blitze geschossen und heiße Thränen geweint, als die rohe Faust Pomuchelskopp's ihres Vater's Namen angetastet. Bei Hiddemann entbehrt sie, wie jeder idealen Färbung, so jeder bestimmten Charakteristik. Sie ist bei ihm entweder ein einfältiges, kleines Ding oder sie hat ein wahres Dienstmädchengesicht, was beides unserer Vorstellung nicht entspricht.

Hiemit sei es genug; wir glauben gezeigt zu haben, daß unser Protest begründeter ist, als jene phrasenreichen Ankündigungen dieses „Cyklus meisterhafter Bilder", die wir hie und da in der Tagesliteratur gefunden. Das Werk ist verunglückt, weil den Künstler nicht ein innerer Beruf sondern eine äußere Veranlassung an die Arbeit führte.

Lotze's Geschichte der Aesthetik in Deutschland*).

K. Mit hoher Erwartung sah man diesem Werke Lotze's entgegen, welches zu der auf Veranlassung und mit Unterstützung König Maximilians II. von Bayern herausgegebenen Sammlung gehört, welche die Geschichte der Wissenschaften in Deutschland umfassen soll. Seit zehn Jahren besitzen wir die erste allgemeine Geschichte der Aesthetik von Robert Zimmermann; der ganzen Anlage der vorliegenden Sammlung gemäß und bei der Beschränkung auf die Geschichte der Aesthetik in Deutschland durfte man von Lotze eine schöne und reiche Ergänzung zu Zimmermann's gelehrtem, durch scharf zersetzende Methode schwierigem, oft mühsamem Werke hoffen, namentlich eine geschichtlich lebensvolle, auch die Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und Leben nicht ganz vernachlässigende Darstellung erwarten. Wir müssen gestehen, daß wir Lotze's Buch als Geschichte der Aesthetik mit Verwunderung durchlesen haben; wir fanden eine elegant geschriebene raisonnirende Uebersicht über Hauptansichten deutscher Aesthetiker, in welcher leider persönliche Vorliebe in zuweilen sonderbarer, vom geschichtlichen Standpunkt aus verschiedentlich ungerecht zu nennender Weise sich geltend macht, sodann eine kritische Betrachtung wichtiger ästhetischer Begriffe und zum Schluß ein halbes Dutzend Abhandlungen über die Kunst, die Musik, die bildenden Künste und die Dichtkunst, die an sich jede Aesthetik zieren würden, mit einer Geschichte der Aesthetik aber nur das gemein haben, daß sie auch der Ansichten anderer Aesthetiker Erwähnung thun. Das Ganze hat als subjektives Werk die Vorzüge der Lotze'schen Weise und hat als solches sein Verdienst, schwerlich aber als eine Geschichte der Aesthetik in Deutschland, wozu es ihm an Objektivität, Reichthum des Inhalts und präciser Darstellung gebricht. Hätte sich Lotze selbst nicht an die weiteren Kreise der Gebildeten zu wenden gehabt und sich auf Fachkreise beschränkt, so hätte er doch in einer Geschichte der Aesthetik aus der Anschauung der Zeiten heraus den wissenschaftlichen Sätzen ein erhöhtes Verständniß und lebendigere Bedeutung zu verschaffen suchen müssen.

Auch in der einmal gewählten Weise bleibt er von Tadel nicht freizusprechen. Die Leichtigkeit, die wir allerdings hoch schätzen, artet nicht selten in Flüchtigkeit aus, Verständlichkeit in Breite. „Ich verweise — ich habe früher zu zeigen versucht — es würde endlos sein schildern zu wollen — an alles Dies sei flüchtig errinnert" diese Wendungen stehen z. B. auf einer einzigen Seite und wiederholen sich durch das ganze Buch gar zu oft für die Sicherheit und Festigkeit der Behandlung. Ebenso kehrt bei der Kritik das „Bedenken anknüpfen, hinzufügen, scheinen, mögen ꝛc." in einer über das Gefällige hinausgehenden Weise wieder. Zuweilen sollte man, was die ganze Behandlung anbelangt, meinen, Lotze habe mit dem Vorrath seiner Kenntnisse sich begnügt und für diese Geschichte sich der Specialstudien für überhoben erachtet, bis auf das Studium der Aesthetik von Weiße, welche mit einer für andere Aesthetiker ungerechten Vorliebe behandelt ist. Und doch ist selbst Weiße's Ausgangspunkt und Eigenthümlichkeit nicht scharf charakterisirt.

Wir wollen gleich die ersten Seiten als Beispiel herausgreifen, um dadurch unser Mißbehagen mit Lotze's Behandlung zu begründen. Mit Baumgarten beginnend, spricht er von dessen Leibnitz entlehnten Gesichtspunkten. Es folgt nun eine Auseinandersetzung von Leibnitzens Lehre der Wechselwirkung zwischen Geist und Körper. Warum aber nicht auch, statt sich auf jene bekannte Lehre zu beschränken, die überdies in solcher Kürze schwerlich den Meisten verständlicher wird, positive ästhetische Sätze von Leibnitz bringen, wie sie überdies nicht klarer und schöner gefunden werden? So z. B. jene Sätze über Vollkommenheit und das Wesen der Schönheit:

„Man merkt nicht allezeit, worin die Vollkommenheit der angenehmen Dinge beruhe, oder zu was für einer Vollkommenheit sie in uns dienen, unterdessen wird es doch von unserem Gemüthe, obschon nicht von unserem Verstande empfunden. Man sagt insgemein: es ist, ich weiß nicht, was, so mir an der Sache gefället, das nennet man Sympathie, aber die der Dingen Ursache forschen, finden den Grund zum öfteren, und begreifen, daß etwas darunter stecke, so uns zwar unvermerket, doch wahrhaftig zu statten kommt.

*) München, Literarisch-artistische Anstalt. gr. 8. 1868.

„Die Musik giebt dessen ein schönes Beispiel. Alles was klinget hat eine Bebung oder hin und hergehende Bewegung in sich, wie man an den Saiten siehet, und alles, was klingt, das thut unsichtbare Schläge; wenn solche nun nicht unvermerkt, sondern ordentlich gehen und mit einem gewissen Wechsel zusammentreffen, sind sie angenehm, wie man auch sonst einen gewissen Wechsel der langen und kurzen Silben und Zusammentreffen der Reimen bei den Versen beobachtet, welche gleichsam eine stille Musik in sich halten, und wenn sie richtig, auch ohne Gesang angenehm fallen. Die Schläge auf der Trommel, der Takt und die Kadenz in Tänzen und sonst dergleichen Bewegungen nach Maaß und Regel haben ihre Angenehmheit von der Ordnung, denn alle Ordnung kommt dem Gemüthe zu statten, und eine gleichmäßige, obschon unsichtbare Ordnung, findet sich auch in den nach Kunst verursachten Schlägen oder Bewegungen der zitternden oder bebenden Saiten, Pfeiffen oder Klocken, ja selbst in der Luft, so dadurch in gleichmäßige Regung gebracht wird, die denn auch ferner in uns vermittelst des Gehörs einen mitstimmenden Wiederschall machet, nach welchem sich auch unsere Lebensgeister regen. Daher die Musik so bequem ist, die Gemüther zu bewegen, obgleich insgemein solcher Hauptzweck nicht genugsam beobachtet und gesucht wird.

„Und es ist nicht zu zweifeln, daß auch im Fühlen, Schmecken und Riechen die Süßigkeit in einer gewissen, obschon unsichtbaren Ordnung und Vollkommenheit oder auch Bequemlichkeit bestehe, so die Natur darein geleget. —

„Vollkommenheit nenne ich alle Erhöhung des Wesens, — (d. h. im heutigen Sprachgebrauch: Ideal) — denn wie die Krankheit gleichsam eine Erniedrigung ist und ein Abfall von der Gesundheit, also ist die Vollkommenheit etwas, so über die Gesundheit steiget; die Gesundheit selbst aber bestehet im Mittel und in der Waage, und leget den Grund zur Vollkommenheit.

„Gleichwie nun die Krankheit herkommt von verletzter Wirkung, wie solches der Arzeneiverständige wohl bemerket, also erzeiget sich hingegen die Vollkommenheit in der Kraft zu wirken, wie denn alles Wesen in einer gewissen Kraft bestehet und je größer die Kraft, je höher und freier ist das Wesen.

„Ferner bei aller Kraft, je größer sie ist, je mehr zeiget sich dabei Viel aus einem und in einem, indem Eines viele außer sich regieret und in sich vorbildet. Nun die Einigkeit in der Vielheit ist nichts anderes, als die Uebereinstimmung, und weil eines zu diesem näher stimmet als zu jenem, so fließet daraus die Ordnung, von welcher alle Schönheit herkommt und die Schönheit erweckt Liebe.

„Daraus siehet man nun, wie Glückseligkeit, Lust, Liebe, Vollkommenheit, Wesen, Kraft, Freiheit, Uebereinstimmung, Ordnung und Schönheit an einander verbunden, welches von Wenigen recht angesehen wird.

„Wenn nun die Seele in ihr selbst eine große Zusammenstimmung, Ordnung, Kraft oder Vollkommenheit fühlt und folglich davon Lust empfindet, so verursacht solches eine Freude, wie aus allen diesen und obigen Erklärungen abzunehmen. —

„Die Schönheit der Natur ist so groß und deren Betrachtung hat eine solche Süßigkeit, auch das Licht und die gute Regung, so daraus entstehen, haben so herrlichen Nutzen bereits in diesem Leben, daß wer sie gekostet alle anderen Ergötzlichkeiten gering dagegen achtet." —

So der große Leibnitz über Vollkommenheit und Schönheit. Kann Lotze's Auseinandersetzung über die Lehre von der Wechselwirkung zwischen Geist und Körper das Fehlen solcher Kernsätze der Aesthetik ersetzen?

Wenn Lotze S. 14 auf die Trockenheit Baumgarten's eingeht in dessen Stellung zur Phantasie-Thätigkeit reiner Fiktion, so mußte er dabei des ästhetischen Streites gedenken, der damals zwischen den Schweizern und Gottsched als Hauptführer sich entfacht hatte, und welcher sicherlich in der Geschichte der Aesthetik in Deutschland eine Erwähnung finden mußte, wenngleich er innerhalb der Dichtkunst über die Berechtigung der Phantasie geführt wurde. Statt dessen giebt Lotze uns eine Betrachtung, ob die nur auf Wirklichkeit gerichtete Forderung Baumgarten's für die Poesie in ihrem letzten Grunde durchaus unrecht sei und ob nicht wirklich eine künstlerische Schöpfung höheren Werth habe, wenn ihr Inhalt in vollem Ernst der Wirklichkeit angehört, in welcher wir leben, weben und sind. Wir können uns, wie schon gesagt, mit dieser Art der geschichtlichen Behandlung nicht einverstanden erklären, welche kritische Betrachtung anstatt klarer Darstellung und nur zu oft eine subjektive Bemerkung anstatt Lebensfülle giebt.

Das Werk hat Werth als eine Darstellung, welche uns Lotze's Ansichten über viele Ansichten und Auffassungen in der Aesthetik übermittelt; das dritte Buch wird auch den Künstlern mannigfach Lehre und Anregung bringen; aber als eine Geschichte der Aesthetik in Deutschland dürfte das Ganze schwerlich seine Stelle ausfüllen.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Dürer's Hausfrau.

Ein kritischer Beitrag zur Biographie des Künstlers.

Von M. Thausing.

Mit Abbildungen.

I.



Immer macht es doch einen trostlosen Eindruck, das konventionelle Lob, welches Jedermann Dürern spenden zu müssen glaubt, von der Entschuldigung begleitet zu sehen, daß er eben für die Ungunst seiner Verhältnisse und das allgemeine Unglück, ein Deutscher gewesen zu sein, alles nur Mögliche geleistet habe. Fast erheiternd aber wirkt es schon, den ersten Besten mit Rührung von dem „armen Albrecht Dürer" sprechen zu hören, — denn so nennen wir ihn regelmäßig, auch in zierlichen Zusammensetzungen, wie: Albrecht-Dürer-Verein, Albrecht-Dürer-Sammlung und dergl., als ob wir mehrere des Namens hätten und naheliegenden Verwechslungen vorbeugen müßten, während es uns nicht beikömmt Rafael, Rubens, Rembrandt oder andere, auch moderne Größen stets mit der ganzen Breite ihres Namens zu bezeichnen. Freilich soll es auch keinem in diesem Jammerthale so schlecht ergangen sein, wie Dürern. Armer Eltern Kind, wuchs er auf ohne Unterricht, ohne Gönner; bei Wohlgemuth empfing er mehr schlechte Behandlung als gute Lehre; alles mußte er aus sich selbst herausholen; dann folgte eine Laufbahn voll Entbehrungen, ohne Anerkennung, und als Krone, will sagen Dornenkrone, des

Ganzen die unglückliche Ehe, die ihm schließlich selbst das Leben kostete. So schilderte eine spießbürgerliche Geschichtschreibung das Schicksal des deutschen Künstlerfürsten und mußte es natürlich als ein ganz unerklärliches Wunder hingestellt sein lassen, wie unter solchen Verhältnissen eine solche Kraft sich entwickeln und nebst der großen Zahl ihrer gewaltigen Schöpfungen auch noch die Unzahl von Werken hervorbringen konnte, die Unverstand, Fälschung und guter Glaube Dürern zugeschrieben haben.

Die Beziehungen eines Künstlers zu der ihn umgebenden Mitwelt sind für die Wissenschaft nicht so gleichgültig, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte. Wahrhaft bedeutende Kunstwerke können nur aus dem innersten Wesen ihres Schöpfers verstanden, erklärt werden; und es ist daher geboten, von allen Seiten zur Erkenntniß desselben vorzudringen. Unter allen äußeren Lebensbedingungen Dürer's greift aber nichts so sehr in unsere Anschauungen von seiner Persönlichkeit über wie das Verhältniß zu seiner Frau, und zwar dem allgemeinen Urtheile gemäß störend und erdrückend. Dürer's Ehe ist so sprüchwörtlich geworden, wie die des Sokrates und der Xanthippe. Die Kunde davon ist bis in's Volksbewußtsein gedrungen und auch wer niemals vor einem Werke Dürer's gestanden, kennt die Tradition von seinem bösen Weibe.

Die immer weiter fortschreitende Ausmalung dieser Ueberlieferung steht mit der imposanten Erscheinung unseres Künstlers in offenem Widerspruche. Wenn uns dies endlich einmal zu einer genaueren Untersuchung jener Tradition veranlaßt, so dürfen wir mit Genugthuung vorausschicken, daß von jüngeren deutschen Gelehrten dieser Widerspruch bereits empfunden wurde. So bemerkt Woltmann gelegentlich, daß Dürer selbst sich nirgends über seine Frau beklagt hat, und sehr richtig erklärt Herman Grimm, daß die viel bemäkelte Art, wie Dürer über die Schließung seiner Ehe durch väterliches Uebereinkommen berichtet, für jene Zeit durchaus nichts Ungewöhnliches an sich hat. Anknüpfend an diese Bemerkungen wollen wir nun zeigen, daß in sämmtlichen uns erhaltenen Aufschreibungen Dürer's auch nicht die leiseste Andeutung vorkommt, die zu Ungunsten der Frau Agnes gedeutet werden könnte. Dasselbe gilt von der ganzen gleichzeitigen Literatur bei Dürer's Lebzeiten. Seine Ehe war zwar kinderlos, doch ist keine Thatsache beglaubigt, aus welcher man folgerichtig auf ein ausnahmsweise unglückliches Verhältniß der Ehegatten schließen müßte.

Doch, wird man gleich hier einwenden, wozu diese Erörterungen? Die Begründung der landläufigen Ansichten über die Dürerin ist ja in dürren Worten in dem Briefe Pirkheimer's an Tscherte zu lesen. Allerdings, wer kennt nicht jenen merkwürdigen Brief oder vielmehr dessen Bruchstück über Dürer's Tod, wo all die schweren Anklagen gegen Frau Agnes erhoben werden, und sie als die alleinige Ursache von Dürer's Tod gebrandmarkt wird? Doppelt schwer mußte diese Aussage in's Gewicht fallen, so lange man diesen Brief in die Zeit unmittelbar nach Dürer's Tod, in's Jahr 1528 versetzte. Was wäre da natürlicher, als daß der Aufschrei der durch den Verlust tief verwundeten Freundesseele sich rückhaltslos gegen die eigentliche Urheberin des Unglücks wendete! Anders schon erscheint die Sache, seitdem man mit Eye den Brief etwa zwei Jahre später setzen muß. Doch wollen wir auf das Datum, die Veranlassung und den Inhalt dieses entscheidenden Briefes erst im zweiten Theile der Untersuchung zurückkommen, da dann manches Vorausgegangene uns das Verständniß und die Beurtheilung desselben erleichtern dürfte.

Vorausschicken wollen wir hier bloß, daß dieser Brief Pirckheimer's an Tscherte das einzige originale Zeugniß gegen die Dürerin enthält, welches das 16. Jahrhundert aufzuweisen hat, und daß auch alle späteren Aussagen des 17. und 18. Jahrhunderts, soweit sie nicht als offenbare Erfindungen erscheinen, aus dieser einzigen Quelle herzuleiten sind. Das eigenhändige Koncept Pirckheimer's und eine fast ebenso alte Kopie des Briefes befanden

sich stets im Privatbesitze zu Nürnberg, wo man sich fortan am meisten mit Dürer beschäftigte und leicht in das Schriftstück Einsicht nehmen konnte. In die Oeffentlichkeit gelangte aber jenes Bruchstück über die Dürerin zuerst durch den berufenen Fabelkrämer Joachim von Sandrart (Teutsche Akademie 1675. I. S. 229) und zwar mit folgendem Titel und Eingang: „Extrakt eines Schreibens Herrn Georg Hartmanns an Herrn Büchler." „Das an mich abgegangene Schreiben habe ich empfangen, in welchem Ihr mein nicht allein in Gutem gedenkt u. s. w.", während es im Anfange von Pirckheimer's Brief an Tscherte heißt: „mir hat unser guter Freund Herr Jörg Hartmann ein Schreiben, durch Euch an ihn gethan, angezeigt, in welchem Ihr mein nit allein &c." Im übrigen stimmen beide Texte mit mehr oder weniger Lesefehlern ganz überein. Ob es Mißverständniß war, ob Absicht, daß Sandrart den Namen des Nürnberger Mathematikers Georg Hartmann aus der Einleitung des Briefes in den Titel hinaufzog und ihn damit zum Autor desselben machte, kann uns hier gleichgültig sein; jedenfalls ergab sich daraus eine glänzende Bestätigung des Romans, den er eben zuvor seinen Lesern aufgetischt. Aus Zeichnungen Dürer's, die er im Kunstkabinete des Kaisers gesehen hatte, und auch wohl durch mittelbare Kunde von dessen Tagebuch wußte Sandrart von der niederländischen Reise unseres Meisters. Auf diesen Grundlagen läßt er nun seiner Phantasie freies Spiel. Wir werden eines Genauern belehrt, daß Dürer jene Reise nach den Niederlanden in's Geheim und auf den Rath seiner Freunde, besonders Pirckheimer's, blos deshalb unternommen, um seinem keifenden garstigen Weibe zu entfliehen, dasselbe in heilsamen Schrecken zu versetzen und von seiner Bösartigkeit zu heilen. Darob in Verzweiflung, überläuft sie Pirckheimern mit Bitten und Versprechungen; dieser vermittelt, nachdem er ihr einen ernstlichen Verweis ertheilt, Dürer's Rückkehr; doch läßt die Frau darauf nicht von ihrem Unwesen, und verursacht so den frühzeitigen Tod des guten Mannes. Das ganze Märchen ist aus jenem Brieffragmente und zum Theil mit wörtlicher Benutzung desselben zusammengebraut.

Heutzutage sind wir freilich besser unterrichtet. Wir besitzen Dürer's Reisetagebuch, und das zieht jener ganzen Fabel den Boden unter den Füßen weg; wir wissen jetzt, daß Dürer jene Reise in Gesellschaft seiner Frau und im besten Einvernehmen mit derselben unternommen hat. Das nützt aber dem Andenken der Frau Agnes wenig: wenn auch die Thatsachen vor der Kritik schwinden, die Schatten, welche sie einmal in das Urtheil der Menschen geworfen haben, bleiben. Der allgemeine Glaube und Pirckheimer's Vehmgericht haben so sehr imponirt, daß man selbst in die Aufzeichnungen Dürer's indirekte Anklagen gegen Frau Agnes hineingelesen hat. Undeutlichen Stellen hat man einen solchen Sinn unterlegt, gleichgiltigen Ausdrücken wurde diese Bedeutung aufgezwungen, und wo Dürer von seinem Weibe ganz schweigt, da ward die Verdächtigung vollends rege.

Da sind zunächst die Venezianischen Briefe Dürer's an Pirckheimer vom Jahre 1506.*) Aus diesen soll hervorgehen, daß die Mutter Dürern näher stehe, als seine Frau, daß erstere, obwohl in ihrem Hause wohnend, doch getrennte Wirthschaft führe, natürlich wegen der Unverträglichkeit ihrer Schwiegertochter. Ein andermal offenbart sich offener Zwiespalt mit dem Weibe, das bloß durch Pirckheimer's Vermittlung noch beschwichtigt werden kann, auch Dürer besänftigt seinen Zorn nur auf Pirckheimer's „Befehl." Dabei soll Dürer seine Frau wiederholt mit dem Spottnamen „Rechenmeisterin" belegen und wenn wir seinem neuesten Biographen glauben wollten, so bräche schließlich sein ganzer Haß gegen Frau Agnes in ihrer Bezeichnung als „Unflat" aus, „ein Ausdruck, aus welchem man ungefähr schließen könne, was

*) Abgedruckt in Murr's Journal, X. und Campe's Reliquien von A. Dürer, 1828, wo überhaupt fast alles Material zusammengestellt ist. Die Originalbriefe befinden sich jetzt auf der Nürnberger Stadtbibliothek, Einen ausgenommen, der in profane Hände übergegangen ist.

„Pirckheimer über sie berichtet hätte, und Dürer könne sich nicht enthalten, denselben durch „Beifügung der entsetzlichsten Fratze eines bösen Weibes zu illustriren." Hilf Sandrart! Sonst finden wir von alledem nichts in jenen Briefen.

Dürer nennt seine Frau nie und nirgends eine „Rechenmeisterin", geschweige denn mit einem ärgeren Namen. Doch sehen wir nur die Briefe darauf an, und die Mißverständnisse werden sich von selbst aufklären! Gleich in dem frühesten jener Briefe, den wir kennen, bemerkt Dürer, daß er seine Mutter und sein Weib genügend mit Geld versorgt glaube; darauf führt er an, was er der ersteren, zugleich auch zum Unterhalt des Bruders, habe zukommen lassen und fährt fort: „So hab ich dem Weib 12 fl. geben und hat 13 empfangen „zu Frankfurt, ist 25 fl. Gedenk ich es habe auch keine Noth und ob ihr vielleicht mangelt, „so muß ihr der Schwager helfen, bis ich heim komme, werde ich ihn ehrbar wiederzahlen." Daraus geht einmal hervor, daß Frau Agnes nicht in Nürnberg ist, daher auch nicht mit der Mutter menagiren kann, sondern in Frankfurt, wenn nicht weiter. Ob sie dahin bloß zu Besuch gegangen, oder ob sie vielleicht mit zur Messe gezogen, um „Kunst" zu verkaufen, das wissen wir nicht; auf letztere Vermuthung führt aber eine frühere Bemerkung im selben Briefe, wo Dürer sich bezüglich der Juwelen-Ankäufe, mit denen Pirckheimer ihn fortwährend plagt, von den Leuten sagen läßt, „man kaufe zu Frankfurt besser Ding zu geringen Geld, denn zu Venedig." Und ganz im selben Sinne heißt es in Dürer's Schreiben vom 8. März: „Sie sprechen daß in Deutschland solch schlecht Narrenwerk wohlfeiler sind, und sonderlich itzt in Frankfurter Mess', denn in Welschland."

Indessen korrespondirt Dürer eifrig mit seiner abwesenden Frau. Am 2. April schreibt er Pirckheimern: „Saget meiner Mutter, daß sie auf das Fest (wohl Ostern) feil laß haben. Doch versehe ich mich (dessen), mein Weib komme heim, der habe ich auch alle Ding geschrieben." Daraus ergiebt sich vorerst, daß die Frau noch immer abwesend war von Nürnberg, sodann aber, daß bloß in deren Vertretung die Mutter die häuslichen Geschäfte besorgte und Agnes die eigentliche Hausfrau und Vertrauensperson des Meisters war. So hat es denn auch nichts Auffallendes, wenn er im nächsten Briefe vom 18. April bloß seine Mutter Pirckheimern befiehlt — abgesehen davon, daß er schon dem ersten Briefe zufolge seine Frau an den Schwager gewiesen hatte — denn seine Vermuthung, daß die Frau heimkehre, hatte sich noch nicht bestätigt, wenigstens wußte er nichts davon. Er ist darob in Unruhe: „mich nimmt das groß Wunder, daß sie (die Mutter) mir nicht schreibt, auch von meinem „Weib — ich mein ich habs verloren! auch nimmt mich Wunder, daß Ihr mir nicht schreibt." Es fehlt ihm also auch Nachricht von seiner Frau, und wohl auch über den derzeitigen Aufenthalt derselben. Wenn er dann weiter noch Pirckheimer bittet, „die zwei eingeschlossenen Briefe" seiner Mutter zu geben, so ist vielleicht unschwer zu errathen, daß einer davon an die ihm unbekannte Adresse der Frau gerichtet war.

Leider schließt mit dem 18. April die erste Gruppe der Briefe; es folgt nun eine mehr als vier Monate lange Lücke in der Ueberlieferung der Korrespondenz, die jedenfalls einige Briefe vermissen läßt. Die zweite Gruppe der uns erhaltenen beginnt erst mit 28. August und giebt natürlich keinen Aufschluß über jene Fragen und die Folge der Begebenheiten. In der zweiten Hälfte des Jahres 1506 erscheint die Dürerin schon als längst zurückgekehrt nach Nürnberg, damit hat auch die doppelte Rechnung für ihren und der Mutter Bedarf aufgehört. Daß die alte Mutter und nicht die junge Frau zu Pirckheimern Geld leihen ging, werden wir bald begreiflich finden. Nachdem aber Dürer am 18. August Pirckheimern ersucht, seiner Mutter 10 fl. vorzustrecken, falls sie leihenshalber zu ihm käme, verbessert er dies bereits am 8. September mit den Worten: „Item Ihr dürft meinem Weib und Mutter nichts leihen, sie haben itzt Geldes genug", ein Zeichen, daß das Darlehen

beiden gegolten hätte. An zwei Haushalte zu denken, liegt nicht die geringste Veranlassung vor, zumal Dürer an einem anderen Orte ausdrücklich erzählt, daß er die Mutter zwei Jahre nach dem Tode des Vaters „zu sich in seine Pflege nahm." Noch ist zu bemerken, daß Dürer auch in dieser Zeit mit seiner Frau in direktem Briefwechsel steht; am 8. September erwähnt er vier Briefe, die er noch geschrieben, darunter einen seinem Schwäher „und meinem Weib und sind schier eitel Bogen voll."

Daß Dürer die Vermittelung Pirckheimer's gegenüber seiner Frau in Anspruch genommen, oder gar deren bedurft hätte, wird sich aus den vorliegenden Briefen nicht nachweisen lassen, auch wenn dieselben einmal in besserer Art publicirt sein werden, als bisher. Bloß Eine Stelle giebt es, aus welcher mit etwas Phantasie und Benutzung echt Sandrart'scher Motive ein langer aber haardünner Faden nach dieser Richtung ausgesponnen werden könnte. Dieser Passus findet sich gerade in dem ersten Briefe der zweiten Gruppe. Eben der vorausgehenden Lücke wegen, ist dieser Brief in seinen Anspielungen am schwersten zu verstehen, zumal da er mit einigen Nachfolgern an buntem Humor und derber Ausgelassenheit Alles hinter sich läßt, was die gleichzeitige epistelreiche Literatur aufzuweisen hat.

Dieser Brief Dürer's vom 28. August beginnt mit einer drolligen Ansprache in dialektischem Kauderwelsch an den: „Grandissimo primo homo de mundo." Alsbald ergeht sich sein Uebermuth in beißendem Spott über den Gefürchteten, der allerdings wild aussehe, wenn er, sonderlich am Feiertage, den Schritt „hüpferle" gehe. „Aber es reimt „sich gar übel, daß sich solche Landsknechte mit Zibet schmieren. Ihr wollt auch ein rechter „Seidenschwanz werden, und meint, wenn ihr nur den H . . . . wohl gefallt, so sei es aus„gericht; wenn Ihr doch so ein lieblicher Mensch wäret, wie ich, so thät es mir nicht „Zorn! Ihr habt so viel Buhlschaft, daß wenn Ihr eine jegliche nur einmal aufsuchen „solltet, Ihr vermöchtet's in einem Monat und länger nicht zu vollbringen. Item ich dank „Euch, daß Ihr mit meinem Weib mein Sach also zum Besten geredet habt, denn ich erkenn „viel Weisheit in Euch beschlossen, wenn Ihr nur so sanftmüthig wärt wie ich, so hättet Ihr „alle Tugenden. Auch dank ich Euch alles, das Ihr mir zu Gute thut, wenn Ihr mich nur „ungeschoren liest mit den Ringen! Gefallen's Euch nicht so brecht ihnen den Kopf ab und „werft's ins S . . . . . haus, als der Peter Weisbeber spricht. Was meint Ihr, das mir an „ein solchem D . . . . werk lieg, ich bin ein Gentilom zu Venedig worden!"

Dies die entscheidende Stelle sammt der sie umhüllenden Schale, die wir nicht ohne Widerstreben mit vorsetzen zu müssen glaubten, denn jeder Aufrichtige wird zugestehen, daß diese Einkleidung dem vielaufgetischten Kerne erst den richtigen Beigeschmack giebt. Unter dem derben Scherze Dürer's aber steckt doch auch ein ganz greifbarer Ernst, und beides läßt sich aus dem Eindrucke erklären, den es auf den scharfsinnigen Künstler machen mußte, wenn sein Freund, der gelehrte Politikus, ihm einerseits seine hohe ehrenreiche Stellung vorrückte und andrerseits ihn nicht nur mit Aufträgen auf Papier und griechische Bücher, sondern insbesondere auf Ringe, Edelsteine, Teppiche, Kranichfedern, „Narrenfederle", wie Dürer meint, u. dergl. buchstäblich quälte, um dann mit all dem Tand sein Glück bei Nürnbergs Grazien zu versuchen.

Was nun die Danksagung Dürer's bezüglich seiner Frau anbelangt, so wird es schwer, den Passus in dieser Umgebung nicht ironisch zu nehmen. Sehen wir aber davon ganz ab, und nehmen wir die Stelle ganz ernst, was erfahren wir aus derselben? Offenbar, daß Pirckheimer in einer Unterredung mit Frau Agnes Dürern vertheidigt habe, und daß er dies mit mehr Weisheit als Sanftmuth gethan. Ueber Gegenstand und Veranlassung der Zwiesprache erfahren wir nichts, wohl aber könnte unter „mein Sach" das weit über den

anfangs beabsichtigten Zeitraum ausgedehnte Verbleiben des Künstlers in Venedig muthmaßlich zu verstehen sein. Gesetzt, dem wäre so, könnten wir der Dürerin die Unzufriedenheit über das unerwartet lange Ausbleiben ihres Gatten übel nehmen? Abgesehen von dem schlechten Rufe, den das damalige Venedig mit Recht genoß, kann ja die Ungeduld der Frau Agnes aus den löblichsten Eigenschaften einer liebevollen Gattin erklärt werden, — deß rufen wir mit der größten Zuversicht alle deutschen Frauen von der Eider bis zur Etsch zu Zeugen. Sollte es überdies bei jener Unterredung mit Pirckheimer lebhafter hergegangen sein, so schreibt Dürer sichtlich die Schuld daran dem hitzigen Rathsherrn zu, und haben wir sicher keinen Grund, anderer Meinung zu sein. Pirckheimer's Jähzorn und Mahnungen zur Sanftmuth sind nicht bloß ein stehendes Kapitel in Dürer's Briefen, seine ungemeine Heftigkeit ist ja historisch beglaubigt. Doch kann die Stelle gar nicht so ernst genommen werden, wenn man dem Briefsteller nicht alle Ideenassociation absprechen will. Das Lob der von Dürer viel bespöttelten Weisheit Pirckheimer's wird hier, sowenig wie anderwärts in diesen Briefen, ohne Zweideutigkeit gespendet sein.

Für einen solchen Anwalt, wie Pirckheimer, hatte der Ehemann Dürer allen Grund sich schönstens zu bedanken. Wenn wir auch nicht alles, was Dürer dem gelehrten Lebemanne aufbringt, für baare Münze nehmen, erscheint er in diesen Briefen doch als ein im Punkte des sechsten Gebotes äußerst frei denkender Herr, selbst unter den hierin nicht allzustrengen Humanisten. Seine Vorliebe für weiblichen Umgang ward, namentlich in seinen späteren Jahren, bloß durch die Neigung zu Tafelfreuden übertroffen, und diese Seite Pirckheimer's war so weltbekannt, daß Ulrich von Hutten im Jahre 1517 in Bologna sich von Cochläus einen Brief an ihn mitgeben ließ, worin dieser nach Hutten's ausdrücklichem Wunsche Pirckheimer bittet, ihn ja nicht mit dem gewöhnlichen Nürnberger Prunke aufnehmen zu wollen, da er nicht seiner leckeren Mahlzeiten, sondern seiner gelehrten Unterhaltung zu Liebe den Umweg über Nürnberg zu machen gedenke. Das gastronomische Bedürfniß war so rege in Pirckheimer, daß er während seines bekannten Aufenthaltes in Neunhof im Jahre 1521 zur Zeit der Pest in Ermanglung anderer Besuche die Bauern sammt Familie zum Schmause zu laden pflegte, und daß er trotz Podagra und Chiragra noch 1526 häufig Gastmäler gab, wissen wir von Melanchthon. Statt weiterer Belege für das Natürell des gelehrten Herrn verweisen wir indeß auf dessen Portraite von Dürer's Hand, nicht bloß auf das Brustbild im Kupferstiche, sondern namentlich auch auf die Fleischmasse in ganzer Figur, wie sie auf Hauptbildern, z. B. der Marter der Zehntausend in Wien vorkommt. Das sind mehr als urkundliche Zeugnisse für unsere Auffassung seines Privatcharakters, und nur mit diesem haben wir es hier zu thun.

Wir müssen dies ausdrücklich hervorheben, um nahe liegenden Mißverständnissen vorzubeugen. Der Humanist und Politiker Wilibald Pirckheimer ist nach Verdienst längst gewürdigt worden; den Menschen in ihm hat man dagegen seit jeher überschätzt, Dank dem Glanze, welchen eine lebenslange Freundschaft Dürer's über seinen Namen verbreitet hat. Mit Unrecht aber hat man sich Dürer ganz unter den schützenden Fittigen Pirckheimer's gedacht; er war gewiß auch diesem gegenüber selbständig, nicht bloß in seiner Kunst, sondern auch in seinen Ansichten. Der Einfluß des gelehrten Jugendfreundes auf Dürer's Kunstthätigkeit ist keineswegs ein fühlbarer und, so weit merklich, nur ein ungünstiger gewesen. Wie falsch es ist, Pirckheimer für einen Kunstmäcen zu halten, ist bereits von Anderen bemerkt worden, da nachweislich weder Dürer noch ein anderer Künstler einen namhaften Auftrag von ihm erhielt. Trotzdem aber kann man sich vor Staunen darüber nicht fassen, daß sich in dem langen, ganz detaillirten Inventare von Pirckheimer's Verlassenschaft neben zahlreichen Silberpokalen und Geschmeide, neben all dem Zimmer- und Küchengeräth nicht ein

Bild oder selbständiges Kunstwerk aufgeführt findet. Man höre! Der reiche, im Ueberfluß dahinlebende beste Freund des größten deutschen Meisters, überdies Gelehrter und Staatsmann ersten Ranges, besaß nicht ein, sage: nicht ein nennenswerthes Kunstwerk.

Wir haben diese Bemerkungen hier einfließen lassen, weil man es zuweilen Dürern zum Vorwurfe gemacht hat, daß in seinen venezianischen Briefen die Liebesaffairen Pirckheimer's fortwährend in so derben Scherzen abgehandelt werden. Dies erklärt sich eines Theils aus dem viel freieren Tone des 16. Jahrhunderts und war andererseits offenbar nur das Echo der verlorenen Briefe Pirckheimer's, wenn dieser auch in den lateinischen Episteln an seine humanistischen Freunde derlei nicht behandelte. Die makellose Reinheit Dürer's in seiner künstlerischen Darstellung überhebt ihn jeder Verantwortung für die Späße, welche launiger Uebermuth ihm in die Feder diktirt; und diese Rücksicht möge auch uns bei Heranziehung einiger solcher Stellen entlastend zugute kommen, da dieselben zur Aufklärung des wahren Sachverhaltes unumgänglich nothwendig sind.

Betrachten wir ganz unbefangen nochmals die oben besprochene Briefstelle über Dürer's Frau, so würde es uns ganz unbegreiflich erscheinen, wie man bloß aus diesen Worten auf einen so bösartigen ehelichen Zwist und eine so eifrige Vermittlung Pirckheimer's schließen könnte, wenn es nicht Folgendes zu bedenken gäbe. Einmal hat die von Sandrart erdichtete analoge Ausschmückung der Niederländischen Reise Dürer's so sehr in den Gemüthern nachgewirkt, daß man den dort unmöglich gewordenen Apparat flugs auf die Venezianische Reise des Künstlers übertrug. Diese hatte er ja wirklich allein und ohne Begleitung seiner Frau unternommen und so ließen sich denn Trümmer von Sandrart's pikanter Fabel aus dem Jahre 1520 in das Jahr 1506 hinüber retten, wenn es nur gelang, einige Anhaltspunkte in Dürer's Briefen zu finden. Und damit hat nun der zweite Herausgeber jener Briefe, Friedrich Campe ausgeholfen, indem er ohne Weiteres eine dritte Person für identisch mit Dürer's Hausfrau erklärte und alles von jener Person Gesagte auf Frau Agnes bezog. Dies wurde seitdem gläubig nachgebetet und fleißig ausgesponnen.

Die unmittelbare Fortsetzung der oben angeführten Stelle lautet: „Auch hab ich wol „vernommen, daß Ihr wol reimen könnt. Ihr wäret gut zu unsern Geigern hier, die machens „so lieblich, daß sie selbst weinen. Wollte Gott daß es unsere Rechenmeisterin sollt' hören, „sie weinte mit! Auch nach Euerem Befehl will ich meinen Zorn nachlassen und mich tapfrer „halten, wie das meine Gewohnheit ist. Aber in zwei Monaten kann ich nit hinaus „kommen" ꝛc.

„Unsere Rechenmeisterin" soll nun Frau Agnes sein, ihr gelte also der Spott, wie auch der besänftigte Zorn, und ohne Zweifel hätte sie verlangt, Dürer solle in zwei Monaten heimkehren, — so die bisherige Auffassung. Was zuvörderst den Zorn anbelangt, so wissen wir allerdings nicht, ob und worüber etwa Dürer in dem früheren, uns verloren gegangenen Briefe erzürnt war, vielleicht aber bezieht sich dies Einlenken gar nicht auf seinen früheren, sondern auf den vorliegenden Brief vom 18. August selbst, dessen vorausgegangener Wortlaut, wie wir oben gesehen, ziemlich böse gegen Pirckheimer klingt, und wo Dürer ausdrücklich sagt: wenn dieser schöner wäre, „so thäte es ihm nicht Zorn." Der Schluß dieses Briefes lautet noch: „Auch grüßt mir Herrn Lorentz, all unsere Buhlen, und die in Güte nach mir fragen."

Wer aber ist die „Rechenmeisterin?" Im folgenden Briefe vom 8. September erfahren wir mehr von ihr; dort heißt es: „Grüßt mir Herrn Lorentzen und unser hübsch „Gesinde als auch Euere Rechenmeisterin, und dankt nur Eurer Stuben, daß sie mich „gegrüßt hat, sprecht sie sei ein Unflat! Ich hab ihr ölbaumen Holz lassen führen von Venedig „gen Augsburg, da laß ich's liegen wol 10 Zentner schwer und sprecht, sie habe sein nicht

„wollen erwarten pertzo el sputzo“ (perciò il puzzo: daher der Gestank.) Diese Stelle ist mit der folgenden weiblichen Fratze illustrirt, welche in Campe's Text nach dem Worte



„Unflat“ den Druck unterbricht. Deßhalb wol erschien der ganze letzte Satz als zu entlegen, um bei der Ausdeutung der Stelle noch berücksichtigt zu werden. Diese geschah aber dahin, daß unter „hübsch Gesind“ Pirckheimer's Dienerschaft, unter „Euere Rechenmeisterin“ Dürer's Frau, unter „Eurer Stuben“ aber gar Pirckheimer's Stubenmagt zu verstehen sei, wodurch wenigstens die darauffolgende Titulatur nicht auf Frau Agnes fiel. Da aber in der ganzen deutschen Literatur und in der Sprache überhaupt das Wort „Stube“ nirgends eine Stubenmagd oder dergl. bedeutet, so ward Eye allerdings dem grammatischen Anstande gerecht, als er diese Rücksicht bei Seite setzte und Dürer's Frau geradezu als Unflat auftreten ließ.

Statt die offenbare Gewaltsamkeit jener Deutungen näher zu beleuchten oder gar in die Widerlegung jeder einzelnen einzugehen, erlaube ich mir den Sinn der humoristischen Stelle, soweit ich denselben aufzufassen vermag, im Folgenden hinzustellen, indem ich es dem Urtheile des Lesers überlasse, welche Erklärung die wahrscheinlichere ist: „Grüßt mir Herrn Lorentzen und unsere schöne Welt (Vergl. Schluß des vorigen Briefes) als auch Eure Rechenmeisterin, und dankt nur (gleich in vornhinein) Eurer Stube, daß sie (die Rech.) mich gegrüßt hat — sprecht sie sei ein Unflat! — Ich habe ihr (der Rech. für ihren Gruß) Oelbaumholz führen lassen 2c.“ Mit diesem wahrscheinlich wohlriechenden Holze soll dann die Rechenmeisterin Pirckheimer's Stube heizen, und deshalb soll wol dieser bereits jetzt seiner vielleicht nicht ohne Mitschuld der Rechenmeisterin noch übelduftenden Stube eine Danksagung bereit halten. In weitere Vermuthungen über den Sinn namentlich der Schlußbemerkung brauchen wir uns nicht einzulassen, es bleibe dem Tiefgange einer regen Phantasie anheim gestellt, dieselbe in eine deutlichere Beziehung zu bringen zu dem weiter unten im Brief vorkommenden Ausspruche Dürer's, „ihn dünke Pirckheimer stinke (und zwar nicht von Tugend) so daß er ihn hier (in Venedig) schmecke.“

Klar dürfte hieraus vielleicht schon geworden sein — und darauf kommt es uns vor allem an — daß unter jener Person, welche Dürer Pirckheimern gegenüber einmal „unsere“, das andere mal „eure,“ nie aber „meine“ „Rechenmeisterin“ nennt, nicht Frau Agnes verstanden werden könne. Wer übrigens darüber noch in Zweifel sein könnte, den erlaube ich mir auf die dritte Stelle der Venezianischen Briefe aufmerksam zu machen, an welcher Dürer jener Dame noch Erwähnung thut. Dürer erkundigt sich in spöttischer Weise bei Pirckheimer wiederholt nach dem Befinden von Nürnberger Damen, für welche er, ob mit Recht oder Unrecht, sei dahin gestellt, dem Freunde ein besonderes Interesse beimißt; wobei er es indessen für gut findet, die Namen derselben nicht ganz auszuschreiben, oder aber dieselben bloß durch Andeutungen und gezeichnete Gegenstände kenntlich zu machen. So heißt es gleich im Briefe vom 7. Februar: „Lieber! ich wollt gern wissen, ob Euch keine Buhlschaft gestorben wär', Etwas schier beim Wasser, oder Etwas solches  oder oder Madle, auf daß ihr eine andere an derselben Statt brächtet“. Nun vergißt Dürer wol auch einmal die Vorsicht, wie in dem letzten uns erhaltenen Briefe, der bloß „ungefähr“ vom 13. Oktober datirt ist. „Mich dünkt gleich, schreibt er dort, ich säh' Euch vor dem Markgrafen stehn, und wie Ihr lieb-

„lich redet, thut eben als wenn Ihr um die Rosenthalerin buhltet, also krümmt Ihr Euch". Bezüglich des letzteren, fügt er noch hinzu, solle er sich schämen, weil er alt sei und doch glaube, er sei so hübsch; es stehe ihm an, wie des großen zottichten Hundes Schimpf (Scherz) mit dem jungen Kätzle.

Hier erhalten wir ohne Zweifel die Auflösung eines der obigen räthselhaften Zeichen, nämlich der Rose. Daß „Rosenthaler" damals in Nürnberg als Familienname vorkommt, ist Kunstforschern am wenigsten unbekannt, da gerade um jene Zeit drei Nürnberger Künstler dieses Namens genannt werden. (Kugler Gesch. der Malerei 3. Aufl. II. p. 456; Passavant Peintre-graveur III. p. 120). Indeß fährt Dürer fort, Pirckheimer aufzuziehen, und droht ihm, bis er nur Bürgermeister werde, mit dem „Lug ins Land", dem Gefängsnißthurm auf der Veste: „Ich will Euch einmal einschließen und zu Euch thun die Rech. die Ros. „die Gart. und die Schutz. und die Por. und noch viel, der ich nicht sagen will Kürtz' „halben" 2c.

Schon der erste Herausgeber der Briefe, von Murr, hat erkannt, daß in diesen Abkürzungen der Schlüssel zu den obigen Hieroglyphen zu suchen sei; scheint ja doch sogar dieselbe Reihenfolge, wahrscheinlich entsprechend der Höhe der Gunst, deren sie sich bei Pirckheimer erfreuten, beibehalten. Wenn also ziemlich sicher jene Rose, diese „Ros." und die „Rosenthalerin" dieselbe Person bezeichnen, wenn die Gart., mittellateinisch gardea, Gerte, jener gezeichneten Gerte oder Ruthe entspricht und vielleicht auf den Nürnberger Namen Gartner hinweist, dann kann wol auch kein Zweifel sein, was wir unter der ersten Abkürzung: Rech. zu verstehen haben. Das ist eben niemand Anders, als die vielbesagte „Rechenmeisterin", identisch mit jener Fratze und wol auch mit dem obigen „Etwas schier beim Wasser", (Rechen, Wasserrechen?) Wahrscheinlich haben wir es hier gleichfalls mit einem Familiennamen „Rechenmeister" zu thun, ein Wort, dessen Begriff nebenbei bemerkt, damals unserem „Schulmeister" entsprach. Und wirklich bezeugen Urkunden aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Existenz einer Nürnberger Familie „Rechenmeister", die sich theils unter diesem, theils unter dem Namen Ressinger bis Warschau, Ofen und Kaschau verzweigt.*) Vielleicht besorgte eine Trägerin dieses Namens den Haushalt des seit 1504 verwittweten Pirckheimer und hatte so Gelegenheit, dessen Stube zu heizen.

Doch genug davon! Ganz ungerechtfertiget wäre jedes längere Verweilen bei einer Persönlichkeit, die für uns nur ein rein negatives Interesse hat. Wir wollen nicht weiter nach deren Charakter und socialer Stellung fragen, wenn es uns nur, wie wir zu hoffen wagen, gelungen ist, sie ein für allemal von Dürer's Hausfrau zu unterscheiden, welcher selbst der erbitterte Pirckheimer in jener später zu besprechenden leidenschaftlichen Denunciation das Zeugniß geben mußte, „daß sie ja keine Bübin, sondern ohne Zweifel eine der Ehren fromme und gottesfürchtige Frau sei." Nur aus einer Stelle des letzten Venezianischen Briefes geht hervor, daß Pirckheimer auch einmal Frau Agnes in den Bereich seiner unflätigen Späße gezogen. (Reliquien, S. 30.) Dürer lehnt den Scherz kurz und derb ab; und das Merkwürdige dabei bleibt nur, daß man selbst daraus zu Ungunsten seiner Frau Kapital schlagen wollte. Daß man aber das, was in Dürer's eigenen Briefen von einer jedenfalls nicht ganz unbescholtenen Dame ausgesagt wird, auf Frau Agnes bezogen hat, damit wurde ein schweres Unrecht gegen ein deutsches Weib, gegen Dürer's Andenken, ja gegen alle geschichtliche Wahrheit begangen.

Noch schulden wir die Erklärung der originellen Federzeichnung in Tusche, deren Facsi-

*) Protokolle im Nürnberger Stadtarchiv; gesammelt in Archivar Lochner's Geschichte der Stadt, Mscpt. ebendaselbst, zum Jahre 1488. Vergl. Endres Tucher's Baumeisterbuch der Stadt Nürnberg. Stuttgart 1862, S. 264, 25.

mile Jos. Schönbrunner in die Initiale gefaßt hat. Die flüchtige Skizze befindet sich in der Albertina zu Wien. Jos. Heller (II. 1. p 132 Nr. 4.) führt dieselbe zwar 1827 noch als in der Sammlung Lefevre's befindlich auf, und liest deren Inschrift: „Mein August." Doch ist sie bereits seit 1822 der erzherzoglichen Sammlung einverleibt und hatte zuversichtlich auch früher keine andere Provenienz als die übrigen an Zahl Authenticität und Vollendung einzig dastehenden Dürerzeichnungen des kaiserlichen Hauses. Ihre Entstehung reicht offenbar in die ersten Jahre von Dürer's Ehe zurück. Ist auch das Monogramm von seiner Hand erst später mit Bister beigesetzt, so ist doch die Inschrift: „Mein Angnes" mit dem Croqui selbst gleichzeitig, es sind die früheren kleinen und gedehnten, aber schwungvollen Schriftzüge des Meisters. Offenbar haben wir hier ein Denkmal von Dürer's unvergleichlichem Humor vor uns, und es dürfte schwer sein, in der Deutung desselben weit von der Wahrheit abzuirren. Die junge Frau hatte sicher viel zu schaffen am Heerde, um dem Meister und seinen Knechten das Mahl zu bereiten. Daß es ihnen gemundet hat, ist ihr einziger Lohn. Indeß aber die lauten Männer wieder an ihre Arbeit gehen, ist sie am Tische sitzen geblieben, angethan mit der Küchenschürze, deren Latz über die Brust hinaufreicht. Den Kopf mit den etwas losen Zöpfen auf den Handrücken gestützt, überkömmt sie vielleicht der naheliegende Gedanke über die Flüchtigkeit der Produkte, die Tag aus Tag ein aus ihrer gering geachteten Werkstätte hervorgehen, und vor Müdigkeit will sie einnicken. Der Meister hat bereits an seinem Arbeitstische beim niederen Fenster die Feder zur Hand genommen — es ist just nicht die beste Tageszeit zur Arbeit — da fällt sein Blick auf die regungslos dasitzende Frau. Ist's liebevolle Theilnahme, ist's heitere Tischlaune, die ihn veranlaßt, das Bild rasch fest zu halten? Der Entschluß ist nicht so schnell gefaßt, als ausgeführt, und unter Lachen wird das eben nicht geschmeichelte Conterfei seiner Agnes hingezeigt. Umsonst protestirt ihre berechtigte Eitelkeit, umsonst sucht sie das Blatt zu haschen; der Meister weiß es zu vertheidigen und läßt es triumphirend in seine Studienmappe gleiten. Von dort hat es uns der mächtige, vielgestaltige Gott des Zufalles bis heute aufbewahrt, und er verzeiht uns wohl auch die Kühnheit, mit der wir auf seinen excentrischen Pfaden nach dem Verständnisse seiner Gabe suchen.





Giovanni Duprè.

Biographische Skizze von **Hans Semper.**

Mit Abbildungen

(Schluß.)

Schon ein Jahr früher, 1856, arbeitete Duprè das Monument Wellington's und schickte es auf die Londoner Weltausstellung. Dem Verfasser ist es nicht bekannt. Im Jahre 1858 folgte „die müde Bakchantin,“ ein Werk, dessen Anmuth an Geziertheit streift. Sie sitzt mit zurückgeworfenem Kopf und offenem Munde da, die Hände liegen, nach oben geöffnet, auf ihrem Schooße. An der Basis sind Kopien nach tanzenden Kindern von Donatello angebracht.

Unter dem Einfluß dieses Meisters scheint Duprè im nämlichen Jahre auch zwei Bakchuskinder modellirt zu haben, von denen das eine traurig und beschämt kranke und verdorrte Trauben, das andere jubelnd eine Last von gesunden und schwellenden Trauben trägt. Beide Kinder haben anmuthige Bewegungen, doch ist die Geziertheit des traurigen Bakchuskindes keineswegs im kräftigen Geiste Donatello's.

Noch im selben Jahre und 1859 arbeitete der Meister an einem Monument, worauf er stolz ist, wiewohl es zu seinen schwächsten Produktionen gehört. Ich meine das Grabmal für die jung verstorbene Gräfin Ferrari-Corbelli, geborene Moltke, das in S. Lorenzo steht. Durch dieses Monument, verglichen mit jenen der Früh- und Hochrenaissance, ja selbst des Barockstils, giebt Duprè sich und der ganzen modernen Bildhauerei ein schweres Armuthszeugniß, was architektonisches Stilgefühl anbetrifft. Das Monument ist eine nüchterne und unharmonische Nachahmung jener phantasie- und stilvollen Monumente der Frührenaissance. Auch hier soll Architektur vorhanden sein, sie ist aber ohne Liebe so flüchtig und dürftig gemacht, wie nur möglich. Doch beschränken wir uns auf die Figuren. Die Mittelgruppe, die Gräfin, welche von einem Engel zum Himmel emporgeführt wird, fällt um und ist steif und häßlich in Linien, Formen und Bewegungen. Drei Putten halten mit gezierter Grazie und Leichtigkeit einen schweren Vorhang auseinander, der, wenn er zusammenfallen würde, gerade noch den Rücken der Mittelfiguren streifen müßte. Die Gruppe links vom Sarkophag stellt das Mitleid dar, indem eine Frau den hungernden Knaben speist und tränkt. Erstere ist manierirt und verzeichnet, ihre rechte Hüfte tritt zu weit heraus; der Knabe, die beste Figur des ganzen Monuments, leidet an einem übertriebenen Realismus, langen Füßen &c.

Eine Komposition, die weit über der ebengenannten steht, ist das Hochrelief in der Lünette des Hauptportals von S. Croce, das den Triumph des Kreuzes darstellt und im Auftrage des Herrn Sloane entstand. Die Lünette hat Spitzbogenform. Zuoberst steht das Kreuz, von Strahlen und von einem Wolkenkranz umgeben, als Symbol des Mysteriums der Welterlösung. Unter dem Kreuz kniet betend der Schutzengel der Menschheit. Diese ist in zwei Gruppen im unteren Theile des Reliefs durch historische und allgemein symbolische Figuren dargestellt. Links sehen wir Augustinus, Karl den Großen, einen Märtyrer, Dante, Franz von Assisi und einen sich bekehrenden Wilden, rechts Paulus, Thomas von Aguino, Kaiser Heraclius und Konstantin, die Gräfin Mathilde und Magdalena. Zwischen beiden Gruppen in der Mitte, als räumlich und geistig alle Figuren vereinigendes Symbol, liegt ein Sklave in Ketten, der hoffend zum Kreuze blickt. In allen Figuren sollte der heilsame Einfluß des Christenthums gegen die Gebrechen und für die Fortschritte der Menschheit zur Anschauung gebracht werden.

Die Gruppen sind geschickt geordnet und sehr fleißig ausgeführt, doch ist auch ihnen der Mangel an Handlung vorzuwerfen. Die meisten Figuren moderner Skulptur machen den Eindruck, als wollten sie sich photographiren lassen, und nicht, als ob sie von einer Handlung oder einem Gedanken so eingenommen wären, daß sie darob die ganze übrige Welt vergäßen, wie es doch sein sollte. Und was den Inhalt der Komposition betrifft, so heben Geschichte und Allegorie vermischt, so daß beide koordinirt sind, die Klarheit und Wahrheit des Kunstwerkes auf.

Eines der bedeutendsten Werke Duprè's ist die Pietà, die er bald darauf in den Jahren 1863 bis 1865 im Auftrage des Marchese Ruspoli für den Kirchhof der Misericordia in Siena auszuführen hatte. (S. den Holzschnitt). Als Duprè die Arbeit begann, mühte er sich lange vergebens an einer kleinen Thonskizze ab, ohne daß es ihm gelang, die Form zu finden, die er wünschte. Es entstanden verdrehte Linien, unruhige Bewegungen und Künsteleien; er fühlte etwas wie einen Knoten in seinem Hirn sitzen, das seine Phantasie lähmte. Eines Sommernachmittags war er nach dem Frühstück beim Zeitungslesen eingeschlummert, als er plötzlich das im Traume sah, was er lange umsonst gesucht hatte. Er glaubte Jesus am Boden liegen zu sehen, gestützt von einem Knie der Madonna; sein Arm ruhte auf ihrem Schooße, der andere fiel schlaff auf die Erde nieder, das Haupt war ihm

X. A. i R. Brend'amour

Pietà. Marmorgruppe von Giovanni Duprè.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

sanft auf die Brust gesunken; über ihn neigte sich die Madonna in namenlosem Schmerz. Dupré erwachte, eilte schnell in sein Atelier und modellirte die neue Skizze.

Dazu hatte Dupré noch das Glück, ein ausgezeichnetes Modell in einem schönen und sanften Jüngling zu finden. Aber in der schönsten Arbeit starb derselbe, Dupré vergaß indeß den Ausdruck seines Kopfes nicht und arbeitete mehr nach dieser Erinnerung fort, als nach dem neuen Modell, das er nahm.

Man erkennt aus der Entstehungsgeschichte des Werkes, daß Dupré dabei seine größere Aufmerksamkeit dem Christus zuwendete, und in der That ist dieser wohl die schönste Figur, die der Meister geschaffen hat. Sie ist aus dem Kern der Individualität des Künstlers herausgeholt. Wir haben hier wieder die ruhende Lage, die den besten Werken Dupré's eigen ist, dem Abel, der Sappho, dem vom Christenthum befreiten Sklaven; wir haben hier die Melancholie im Gegenstand und im Gesichtsausdruck, gemildert durch eine verzeihende Sanftmuth. Ja, wenn man die Pietà mit der Sappho vergleicht, so wird man auch die Kopfbewegung und die ruhende Hand als wiederkehrende Eigenthümlichkeiten Dupré's erkennen. Maria's Antlitz ist von ergreifendem Ausdruck, aber ihre Stellung ist weniger glücklich, weil zu unsicher und mühsam; auch hätte der Künstler ihr schönere Handformen, bei derselben Lebenswahrheit, geben können.

Im Jahr 1866 schuf Dupré noch einen erstandenen Christus, eine Kolossalstatue für einen Rundtempel im Garten des Herrn Filippi in Buti. Anfangs hatte er ihn zum Himmel schauend und mit erhobenen Händen modellirt; doch weil so der Kopf nicht von allen Seiten zu sehen war und sich zu sehr verkürzte, ließ er ihn die Hände wie segnend nach unten strecken und neigte auch sein Haupt in mildem Segen.

Eines seiner liebsten Werke ist dem Künstler das Monument des Astronomen Massotti im Camposanto zu Pisa. Auf einem Sarkophag ruht eine weibliche Gestalt, mit schmalem, sinnlich träumerischem Gesicht und einem Sterne über der Stirne, die Astronomie. Die Architektur des Sarkophages ist wiederum die plumpste Steinmetzenarbeit, die Umrisse der Figur sind im Ganzen harmonisch, nur daß zwischen Oberleib und Hüfte ein zu scharfer Winkel entsteht, in Folge einer hier wiederkehrenden übeln Eigenheit Dupré's, wonach er ein starkes Herausbiegen der weiblichen Hüften liebt. Die Formen sind sehr weich behandelt, der Gesichtstypus dagegen, obwohl er ungemein die Phantasie beschäftigt, könnte edler gehalten sein.

Um noch einige Werke zu besprechen, die der Künstler augenblicklich in Arbeit hat, d. h. nach seinen Modellen in Marmor ausführen läßt, will ich über einen Schutzengel, für ein Grab in Rußland, nichts weiter sagen, als daß er in die Kategorie jenes Engels auf dem Monument Ferrari-Corbelli gehört. Daß aber des Künstlers Kraft noch lange nicht erschöpft ist, sondern vielmehr eine neue Epoche seiner Thätigkeit zu beginnen scheint, deren Charakter größere Energie offenbart, als sie bis dahin dem Künstler eigen war, das beweisen die allerneuesten Arbeiten für das Monument Cavour in Turin. Zehn allegorische Figuren, dreimal über Lebensgröße, sollen das Postament umgeben, auf dem das Kolossalstandbild Cavour's sich erheben wird. Zwei jener allegorischen Figuren hat Dupré schon modellirt, die Pflicht und das Recht. Das Recht, eine männliche, sitzende Figur, welche die rechte Hand geballt vor die Brust hält und furchtlos kühn vor sich hinblickt, macht auf den Beschauer einen gewaltigen Eindruck. Freudig erkennt man hier, wie Dupré mit Bewußtsein und Sorgfalt schöne und bedeutende Umrisse und Formen zu erreichen gesucht hat, daß er ein besserer Stilist geworden ist, ohne deßhalb an Naturwahrheit eingebüßt zu haben. Auch die Pflicht mit dem ernsten, hagern und energischen Gesicht eines alten Römers besitzt diese Vorzüge und dürfte an Großartigkeit der anderen Figur nicht nachstehen. Hier haben wir nicht mehr Allegorien, sondern

Personifikationen, und glücklich war der Gedanke Duprè's männliche Begriffe in männlichen Figuren zu verkörpern und zwar ohne jedes weitere Attribut als die Symbolik des Körpers und Kopfes. Mit Zufriedenheit nimmt man hier wahr, daß der Künstler in der Auffassung sich an die sitzenden Figuren des Parthenongiebels gehalten hat, sowie, was gewaltige Kraft anbelangt, vielleicht an Michelangelo's bekannte Figuren auf den Gräbern der Medici in S. Lorenzo, die er auch schon bei seiner Astronomie in der Anordnung studirt haben mag.

Im Vorhergehenden ist kaum der fünfte Theil aller Werke Duprè's genannt und vieles Schöne wie manches Geschmacklose übergangen worden. Nichts wurde von den unzähligen Portraitbüsten und von vielen Genre-Figuren (wie der lauschende Amor, der Fischerknabe, die Unschuld ꝛc.) gesagt; aber wer könnte es auch wagen, eine so ungeheure Fruchtbarkeit, wie die Duprè's, erschöpfend zu schildern, ohne ermüdend zu werden. Zum Schluß soll nur noch eines Werkes der zwanzigjährigen Tochter des Künstlers, Amalie, die ihres Vaters Kunst übt, erwähnt werden: Giotto, wie er als Knabe seine Schafe abzeichnet. Das Werk ist anmuthig und gut modellirt.

An dieser Tochter, wie an seiner Frau, die er als seine Retterin verehrt, hängt Duprè mit inniger Liebe. An der Basis des erstandenen Christus hat er verschiedene Reliefs angebracht, worunter eines, das eine Mutter darstellt, die ihr Kind küßt. Duprè ersuchte den Verfasser, dieses Reliefs Erwähnung zu thun, „da die Mutterliebe einer der mächtigsten Faktoren für das Glück des Individuums und das Gedeihen des Staates sei; denn ohne Erziehung gebe es schlechte Bürger“. Er sagte das in einem sanften, melancholischen, flüsternden Ton, fast als theilte er leise im Vertrauen eine verpönte Wahrheit mit. Dem sanften Ton der Stimme entspricht das tiefe träumerische Auge in dem interessanten Antlitz, welches mehr das eines tiefsinnigen Dichters, denn eines formendurstigen, frischumherschauenden Plastikers ist. Aus seinem Antlitz und persönlichen Wesen begreifen wir auch besser seine Werke, in denen er nicht nur melancholisch, sondern oft mehr Dichter oder Philosoph als Bildhauer ist.

Und zwar äußert sich seine Neigung zur Reflexion meist innerhalb der Schranken des religiösen Dogma's; da er aber als Künstler zugleich ein moderner moderner Realist ist, so gerathen seine künstlerischen Bestrebungen oft in Widerspruch mit einander. Nur wo Duprè das allgemein Menschliche der religiösen Ueberlieferung auffaßt, gelingt es ihm, Harmonie herzustellen zwischen religiösem Gehalt und realistischer Form. Alle seine Engel aber sind kalt und machen den Eindruck von Zopffiguren, obwohl sie das Gegentheil davon sein sollen. Den Widerspruch zwischen realistischer Form und abstrakten Ideen überhaupt hat er mit den meisten modernen Künstlern gemein; es ist dies die Wurzel des Uebels in der modernen Bildnerei. Duprè rühmt sich zwar mit andern Künstlern des richtigen Prinzips, die künstlerische Idee mit Hülfe und nach dem Muster des wirklichen Lebens in das lebendige Kunstwerk verwandeln zu wollen. Allein nur in seinen Meisterwerken hat er dies Prinzip wirklich befolgt, oft sind Abstraktionen der Keim seiner Schöpfungen, zu denen er dann erst den Leib gesucht hat. Und damit dem Kunstwerk ja nicht Leblosigkeit vorgeworfen werden könne, wird dieser Leib in jeder Ader dem lebenden Modell nachgeahmt. So kommt ein Kunstwerk mit tiefem Gedankengehalt und überraschender Naturwahrheit zu Stande: und dennoch scheint es uns leblos, unharmonisch und unschön! — Was ist die Bestimmung der Kunst und speziell der Skulptur? Die Kunst zielt ebenso direkt auf das Centrum aller menschlichen Aufmerksamkeit hin, wie jede andere menschliche Thätigkeit; sie ist weder Trabantin der Philosophie, noch der Religion und hat nicht die Aufgabe, Denkergebnisse zu illustriren. Kunst und Wissenschaft suchen, beide auf ihre Weise, das Leben und was die Umgebung desselben ausmacht, zu verstehen, wiederzuschaffen. Räumlich spricht sich das



P. P. Rubens pinxit — W. Unger sculpsit.

Nach dem in der Galerie zu Braunschweig
befindlichen Originale.

[illegible] f. bild. Kunst. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Leben in Formen und Bewegungen aus: Formen und Bewegungen sind also die Sprache der bildenden Kunst, womit sie das Leben in seiner idealen Gesetzmäßigkeit verherrlichen soll. Des Bildhauers Phantasie soll nicht von einer philosophischen oder dogmatischen Idee bei Erschaffung eines Kunstwerkes ausgehen oder gar darin den Hauptwerth desselben legen, sondern eine schöne beseelte Lebensform ist genügende Idee für ihn, — möge das Lebensmotiv nun der Geschichte, dem Mythus, der religiösen Ueberlieferung entnommen, oder nur generell sein. Einzig wenn der Künstler für eine abstrakte Idee ein entsprechendes beseeltes Wesen erfinden kann, ist auch jene in der Kunst zu dulden.

Meisterwerke der Braunschweiger Galerie.

In Radirungen von **William Unger.**

VI. Männliches Bildniß. Oelgemälde von Peter Paul Rubens.

Das Bildniß von Peter Paul Rubens, welches die vorliegende Radirung wiedergiebt, zählt unter den Werken des Meisters zu denen ersten Ranges. Es ist in der Braunschweiger Sammlung schon seit dem Anfange vorigen Jahrhunderts nachweisbar und wahrscheinlich bereits eine Acquisition des Herzogs Anton Ulrich, des Begründers der Galerie. Das Gemälde stellt einen Herrn in den besten Mannesjahren lebensgroß, fast bis auf die Kniee sichtbar dar, und mißt 0,72 Meter in der Breite und 1,08 Meter in der Höhe.

Was ist es, das diesem Bilde seinen eigenthümlichen Reiz verleiht? Etwa ein schönes Aeußere des Mannes, also das Gegenständliche, oder vielleicht die Darstellung einer historisch berühmten Persönlichkeit? — Motive, die heute so leicht das Interesse vorweg einnehmen und die richtige Beurtheilung eines Kunstwerks erschweren! Beides ist nicht der Fall. Der Dargestellte ist uns völlig unbekannt, nach seiner Tracht wohl ein einfacher Patricier Antwerpens, und seine Gesichtsformen sind wahrlich nicht schön zu nennen; ein Künstler des Alterthums würde den Kopf vielleicht als Studie zu einem Faun oder Satyr benutzt haben. Aber gerade eine solche Figur war für Rubens' Pinsel der richtige Vorwurf. Welches Leben wohnt in diesen Formen! Wie sprechend ist hier der Charakter eines kräftigen, biederen Mannes gezeichnet! Die breite Stirn, der starkknochige Bau zeugen für die Thatkraft eines ächten Niederländers jener stürmischen Zeit; die großen treuherzigen Augen gewinnen aber unser Zutrauen sofort; von den wenig geöffneten Lippen glauben wir die Stimme zu vernehmen, die uns begrüßt; wir erwarten, daß er die hell beleuchtete, aus dem Bilde hervortretende Rechte von der Stuhllehne erheben wird, um uns zu bewillkommnen.

Die Wirkung des Bildes, die meisterhaft breite und doch überaus fleißige Technik, durch welche sie hervorgebracht ist, zeigt uns die vortreffliche Arbeit Unger's, gleich ausgezeichnet als Radirung wie durch treue Wiedergabe des Originals. Die durchsichtige Farbe des Fleisches mit dem keck aufgetragenen Zinnober, — eine Behandlung, welche, wie auch das Kostüm, die Entstehung des Bildes ungefähr in das Jahr 1625 verweist, — die pastos aufgesetzten Lichter, die meisterhafte Modellirung der Formen, zumal der Hände, neben denen die vornehmen Hände eines van Dyck fast manierirt erscheinen würden, das Helldunkel, welches sich über das tiefschwarze geblümte Wamms und die seidenen Aermel verbreitet: Alles dies vereinigt sich in unserm Bildniß, um demselben bei all seiner statuarischen Ruhe das Gepräge der kraftvollsten innern Bewegung, einer wahrhaft sprudelnden Lebensfülle zu verleihen. **W. B—e.**

Reiseberichte aus Italien.

Von **Max Lohde.**

III.

Mantua, S. Benedetto.

Mit Abbildungen.

Unter den Städten, die in Burckhardt's „Cicerone" zu kurz gekommen sind, ist Mantua eine der bedeutendsten; sie sei der Gegenstand meines diesmaligen Berichtes. Mantua ist wie geschaffen für den Reisenden, der seine Sehenswürtigkeiten zu studiren kommt: alle Kunstwerke, ausgenommen den einzigen Palazzo del Tè, liegen auf einem Punkte vereint. Von dem Ponte di S. Giorgio, welcher über den Lago di Mezzo und Lago inferiore den Zugang zur Festung von Norden her vermittelt, bis zu der nicht fern liegenden Piazza delle Erbe gehend, hat man alles Merkwürdige passirt; ja rechnet man die Kirche S. Andrea am letztgenannten Platze ab, so koncentirt sich Alles um die Piazza di S. Pietro: der mächtige Komplex der Gebäude des herzoglichen Palastes mit S. Barbara in der Mitte, der Dom und der Palast des Bischofs. Das Interessantere bleiben die für Architektur wie für dekorative Malerei höchst lehrreichen Profangebäude; wenden wir uns indeß zuerst zu den Kirchen.

S. Andrea, von Leon Battista Alberti erbaut, imponirt sogleich durch seine überaus glückliche Façade*): vier glatte korinthische Pilaster auf mächtigen Sockeln tragen ein fein geliedertes Gebälk mit Frontespice und theilen die Façade in drei ungleiche Theile. Der mittlere wird durch einen einzigen Bogen eingenommen, der auf zwei kanellirten Eckpfeilern mit Gebälk aufsetzt. Die beiden zu den Seiten werden durch das durchgeführte Gebälk des letzteren in eine hohe Unteretage mit Thür und Halbrundnische darüber und eine obere kleinere Etage mit hohem Rundbogenfenster getrennt. Der Bogen in der Mitte läßt eine herrliche Vorhalle mit reich kassettirtem Tonnengewölbe sehen, in welche die beiden kleineren Tonnengewölbe der Schmalseiten einmünden. Ueber dem Frontespice ein eigenthümlicher Auffatz mit Tonnengewölbe. Alle Details sind von der größten Feinheit. Zu dem Ganzen führt eine breite Freitreppe empor, an welche links der noch gothische prächtige Campanile anstößt. Besonders schön ist das Pfeilerornament der Eingangsthür: aufsteigende Rankenarabesken, die selbst neben den schönsten Venedigs ihren Platz behaupten würden. — Tritt man durch diese Thür ein, so steht man in einem einzigen imposanten Schiffe mit Tonnengewölbe, an welches rechts und links große quadratische Kapellen anstoßen; ein Querschiff springt nur um die Breite dieser Kapellen vor, es zeigt ebenfalls zwei Kapellen an jeder Seite; der Chor ohne Tiefe hat halbrunden Schluß. In den Jahren 1732—81 wurde über der Kreuzung eine schöne Kuppel errichtet, die der Kirche ein bedeutendes Oberlicht zuführt. Der Eindruck des Ganzen ist ein durchaus großartiger und wird durch die stilvolle Dekoration, die aber wohl aus späterer Zeit als die Erbauung sein mag, noch gehoben. Zu Seiten jedes Kapellenbogens stehen zwei wenig aus der Wandfläche vorspringende korinthische Pfeiler, die einfarbig weißes Ornament auf gelbem Grunde in kandelaberartiger Anordnung tragen; zwischen diesen farbige Bilder. Es entsteht dadurch eine für das Auge höchst angenehme Abwechselung von Ein- und Vielfarbigkeit, die mir noch in keiner Kirche so vorgekommen ist. Die Kapellen bieten für sich wenig; links in der ersten ruht der große

---

*) Abbildung in Burckhardt's Geschichte der neueren Baukunst, S. 106, Fig. 53. Vergl. auch A. Springer's Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, S. 100. Anm. d. Herausg.

Mantegna; seine Erzbüste, die schon zehn Jahre nach seinem Tode, 1516, von Sperandio gefertigt wurde, ist dort aufgestellt. Die vertieften Pupillen sollen durch Diamanten gefüllt gewesen sein; die Büste ist ganz vortrefflich, von hohem Ernst der Auffassung und vorzüglichster Technik. Ein Denkmal (Ende des 16. Jahrh.) in der linken Kapelle des linken Querschiffes zeigt dagegen, wie barock man auch schon in guter Zeit sein konnte. Da die Kapelle keinen Platz bot für ein anderes als ein räumlich flaches Monument, hat der ruhmsüchtige Künstler oder Besteller sich so geholfen, daß er auf der Fläche perspektivisch ein auch in der Tiefe bedeutendes Denkmal meißelte. Vier Karyatiden auf hohem Sockel tragen das Gebälk, auf dem der ebenfalls in perspektivischer Verkürzung gemeißelte Sarkophag liegt. Die Lüge kann aber Niemanden täuschen; denn steht man im Querschiff, so paßt der Standpunkt nicht, und steht man in der Kapelle selbst, so paßt die Lichtwirkung nicht. — In der Kapelle der Jungfrau ist eine gute heilige Familie mit der heil. Elisabeth; dieselbe wird für einen Mantegna ausgegeben, schien mir dafür aber zu weich.

Weniger mächtig, aber interessanter ist der Dom, dessen mehr malerisch als architektonisch anziehender großer Campanile romanisch, dessen Seitenfaçade gothisch, dessen Inneres späte Renaissance und dessen Façade aus der Barockzeit ist. Das Innere wurde von Giulio Romano, dem specifisch mantuanischen Künstler, restaurirt. Es ist fünfschiffig, ja, da die Kapellenreihen zu den Seiten — alle mit Oberlichtkuppeln — unter sich noch durch Quadrate mit Tonnengewölben verbunden sind, die auch nur durch Pfeiler von der Kirche getrennt werden, könnte man fast sagen, es sei siebenschiffig. Das breite Mittelschiff, auf acht korinthischen Säulen an jeder Seite, mit hohem fünffenstrigem Oberschiff, ist flach gedeckt mit reicher Kassettendecke; die beiden folgenden Seitenschiffe sind mit stark überhöhtem Tonnengewölbe und feinerer Kassettirung versehen, die nächsten Seitenschiffe wieder flach gedeckt. Das Querschiff trägt über der Vierung auf mächtigen Pfeilern die wirksam angelegte Kuppel; das Mittelschiff schließt dahinter in einem langen Mönchschor, der durch den hohen Altar fast ganz von der Kirche abgeschieden wird. Der Eindruck des Ganzen ist reich, aber mehr tempelartig prächtig als kirchlich feierlich; die komplicirten Durchblicke durch die fünf, respektive sieben Schiffe ziehen den Blick zu sehr ab. In dieser Beziehung ist S. Andrea das gerade Gegentheil. Das Stuckornament ist gut und nur vergoldet; die reiche Kassettirung des Querschiffes ist auch mit Figuren geschmückt, außerdem die Kuppel mit vielen koncentrischen Reihen von Köpfen, die Giulio Romano, wenn er der Schöpfer ist, wohl eher aus Caprice als Schönheitssinn so angeordnet hat, und der Mönchschor, für dessen riesiges jüngstes Gericht im Tonnengewölbe jedoch gewiß die nahe Barockzeit verantwortlich ist. — Von einzelnen Kunstwerken fand ich außer einem guten Gekreuzigten, zu dessen Füßen die zwei Brustbilder der Donatoren sich befinden, in der zweiten Kapelle rechts, nichts als einen interessanten Sarkophag gleich beim Eingang links im zweiten Seitenschiff, völlig antik im Ganzen und Einzelnen, der Frontinschrift zufolge vom Jahre 1553. Außerdem soll im Dom ein Fresco Mantegna's unter Glas und Rahmen sein, das ich jedoch nicht finden konnte.


Thurm von S. Barbara in Mantua.

Von S. Barbara ist weiter nichts als ein recht guter Backsteinkampanile vom Jahre 1565 zu erwähnen, (Vgl. die Abbildung), wohl als der einzige nicht vom Rokkoko verhunzte Theil des ursprünglichen Baues von Bertani, einem Schüler Giulio's.

Nun zu den Profangebäuden. Der Palazzo ducale wurde im Jahre 1302 von Guido Buonacolsi (Botticella) begonnen; es ist von diesem alten Gebäude kaum mehr als die Front erhalten, mit ihrer gewölbten Halle auf elf Spitzbögen, den zwei Reihen kleinen Etagenfenstern darüber und den großen Spitzbogenfenstern mit Maaßwerk zu oberst, das Ganze mit mächtigen Zinnen bekrönt. Bis zum 16. Jahrhundert wurde verschiedentlich daran herum restaurirt, bis endlich Giulio Romano, als Hofarchitekt der Gonzaga's, die letzte, völlig umformende Hand anlegte. Hier, wie beim Palazzo del Tè vor der Stadt, kamen ihm bei der Architektur seine Erfahrungen als Maler sehr zu statten; die Dekoration, besonders der kleinen Gemächer, ist außerordentlich schön. Wären ihm nur seine Erfahrungen als Architekt mehr bei der Malerei zu statten gekommen! Man hätte dann an ihm nicht nur das große Talent, sondern auch den ernsten Willen

zu bewundern gehabt, während er Einem so stets als ein hochbegabter, aber verlodderter Geist erscheint.

Allerdings darf man nicht vergessen, daß er hier nur in der späteren Zeit seines Schaffens thätig war. Um die unerquicklichen Seiten gleich vorweg zu nehmen, so sind es besonders zwei Säle, in denen Giulio schon durchaus barock ist. Gleich der erste Saal, in den man im Palazzo ducale geführt wird, ist die Sala del Zodiaco. Da sieht man an der Decke die Gestalten des Thierkreises in der Konstellation, wie sie am Himmel stehen, mit allen realistischen Wirkungen der Kunst in Kolossalgröße dargestellt. Es ist das natürlich ein so wüstes tolles, unarchitektonisches Gewühl, daß Einem ganz ängstlich zu Muth werden kann. Noch toller und sinnloser ist übrigens im Palazzo del Tè die Sala dei Giganti, bekanntlich ein großer Saal, der außer an Thür und Fenstern keinen einzigen architektonischen Ruhepunkt gewährt, sondern mit den vier Wänden und der Decke ein einziges Bild ausmacht. Oben an der Decke ist der ganze wolkenreiche Olymp dargestellt, in dem Jupiter, klein durch die Ferne, seine Blitze schleudert auf drei bis viermal überlebensgroße Titanen an den vier Wänden, die in den möglichsten und unmöglichsten Verrenkungen mit furchtbar häßlichen Fratzen emporstieren. Zum Uebermaß ist in den Wolken oben noch eine Kuppel mit perspektivischer Unteransicht gemalt, in der ganz gemüthlich Zuschauer sich placirt haben! Wenn Giulio Romano sich dadurch nicht viel besser zum Vater des Zopfes qualificirt als Michelangelo, so muß er zum Mindesten die Pathenstelle einnehmen.

Wahrhaft erquickend sind dagegen die anderen Räumlichkeiten, besonders die, in welchen sich der Künstler auf die Dekoration beschränkte; und gerade die kleinen halte ich für die lehrreichsten, weil sie durchaus für unsre jetzigen Verhältnisse zu verwenden wären. Im Palazzo ducale liegen die Repräsentationsräume im ersten und einzigen Stock, die beiden Mezzaninen nicht mitgerechnet. Sie sind es, die man zuerst betritt. Sie waren früher mit Gobelins theilweise nach den Raffaelischen Kartons geschmückt, die man jedoch im vergangenen Kriege fortgeschafft hat. Ich fand die Wände mit dem rohen Lattenwerk verkleidet, nur die Decken boten Interesse. In diesen ist aber auch das Möglichste in abwechslungsvoller Schönheit geleistet. Einen Saal ausgenommen, dessen Decke ein geschmackloses Mäanderlabyrinth mit den Worten „forse che sì, forse che nò“ enthält, sind sie alle kassettirt, bald in bekannter römischer Art und nur weiß mit farbigen Ornamenten, Figuren in den großen Kassetten, bald durch Verbindung von Kreisen, Sechsecken, Quadraten, oft reizend vergoldet mit feinen Ornamenten auf blauem Grunde. Ich will mich hier nur auf die Beschreibung eines weit entlegenen Zimmers näher einlassen, das mir das zierlichste von allen zu sein schien. Es hat nicht mehr als 8 zu 15 Fuß Weite, ist einfenstrig und niedrig; drei kaum 3 Fuß breite Thüren führen in ebenfalls kleine Nebengemächer, die, wie es scheint, die Appartements der Herzogin bildeten. Die Wände sind bis zur Thürgesimshöhe als zusammenhängend gefaßt, weiß mit zartem Ornament, nur zu den Seiten der Thüren stützen gold auf blau ornamentirte Pfeiler das zierliche Gebälk, das diesen Theil abschließt. Auf diesem setzen dann allerliebste goldne Kandelabersäulchen auf, den noch übrigen Raum zwischen Thürgesims und Deckengesims in symmetrische Theile trennend. In diese Theile sind Oelbilder in eigenen fein profilirten Goldrahmen eingelassen. Ueber den Säulchen setzen nach einem feinen vergoldeten Architrav delikat gearbeitete Goldkonsolen mit zierlichem Hauptgesims auf. Das leitet leicht zur Decke selbst über, in der die Zartheit des Ganzen gipfelt. Ganz der geringen Höhe des Zimmers entsprechend, reihen sich da in nur schwacher Profilirung mit Goldornament übersponnene Kreise und Sechsecke aneinander; in den dadurch entstehenden quadratischen kleinen Zwischenfeldern hängen blaue Zäpfchen; das Holzwerk selbst ist vergoldet. Das Ganze macht einen so fesselnden, entzückenden Eindruck, daß das Zimmer wirklich seinen Namen der Stanza del Paradiso verdient. Noch manches der 500 Zimmer verdiente eine genauere Würdigung, jedoch der Raum verbietet ein näheres Eingehen.

Auch über den oft besprochenen Palazzo del Tè, das Absteigequartier für die Gonzaga's vor der Porta Pusterla, muß ich mich kurz fassen. Wenn man den Hauptweg durch die halbkreisförmig vorgebaute Bogeneinfahrt nimmt über den tristen schnecken-besäten Hof bis zur weiten Loggia mit ihrem schweren Gebälk, die in Gruner's Fresko-Dekoration so trefflich edirt ist, wird es Einem zuerst nicht recht fröhlich und wohl. Hat man dagegen einmal den Saal mit den für Pferdekenner

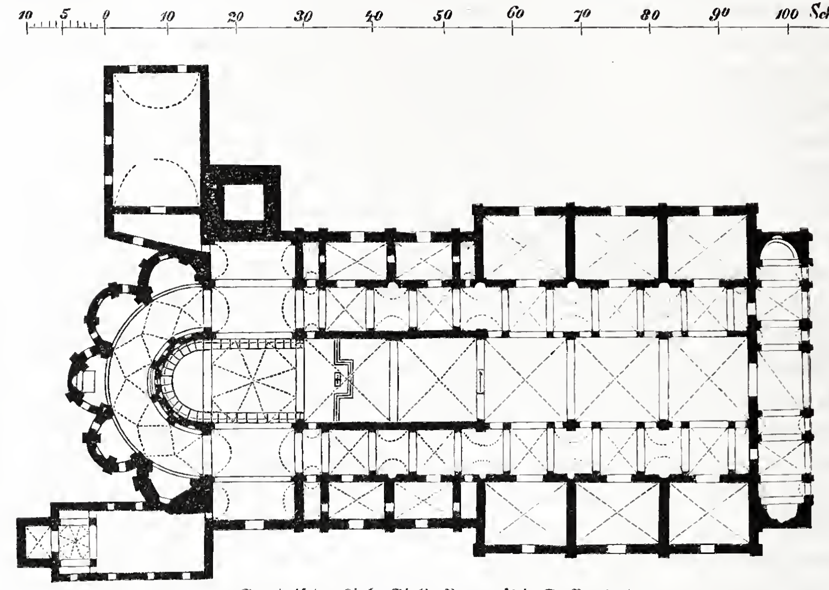
gewiß interessanten lebensgroßen Portraits von Lieblingsrossen der Gonzaga (von Primaticcio, einem Schüler Giulio's) hinter sich und kommt dann in den Saal der Psyche, so fühlt man doch, wie hier Pracht, Kunst und Lebensgenuß Hand in Hand gehen. Der Saal der Psyche mit den vielen Decken- und Wandbildern aus der Geschichte der Psyche ist wohl Giulio's Hauptarbeit. Auch er ist jedoch überladen, was bei dem Mangel jeder strengeren Architektureintheilung noch erdrükkender wirkt. Es dauert lange, eh' man sich klar fühlt. Dazu kommt noch, daß die Oelbilder an der Decke bedeutend nachgedunkelt haben, während die Fresken der Wände in ihrer ursprünglichen lichten Klarheit stehen blieben, daß also die Decke viel zu schwer lastet. Da die Oelfarbe nun auch zum Naturalistischen hintrieb und die Darstellungen der Decke in Coreggio'scher Dreiviertelunteransicht gemalt wurden, Giulio dagegen wenigstens in den Hauptbildern der Wände dem Vorbilde seines Meisters treu geblieben ist, so fallen Decke und Wände noch mehr auseinander. Allerdings fehlt in den Bildern der Hochzeit der Psyche auch die rechte architektonische Kompositionsstrenge; ja geradezu verkehrt ist es, daß zwei Wände mit einem zusammenhängenden Bilde geschmückt sind; aber das Alles vergißt man ganz bei der göttlichen Frische und Schönheit, mit der die einzelnen Figuren sich bewegen. Da steht ein Bacchus halbtaumelnd auf einen Tisch gelehnt und uns halb schalkhaft, halb träumerisch anschauend; er ist von einer so klassischen Schönheit, wie er sie in der Antike kaum größer gehabt hat. Besonders aber die singenden Amoretten oben auf den Blumenguirlanden. Es läßt sich kein kindlicherer, unbefangnerer Uebermuth denken, als der, der diese gesundheitsstrotzenden Knaben beseelt. Freilich merkt man dem Giulio überall eine gewisse trotzige Lüsternheit an, welche ihn oft dazu treibt, das vor Allem zu zeigen, was Andere vor Allem verbergen.

Auch in diesem Palast sind die kleinsten Zimmer die feinsten, besonders eines, das zweite neben der Sala della Psyche, dessen Flachkuppel mit einem achteckigen Spiegel geschmückt ist, in der man einen nicht gerade schönen Sturz Phaëton's sieht. Acht Viertelkuppel-Stichkappen schneiden fast bis zu diesem hin aus den Ecken und den Wandmitten ein, in den ersteren mit vergoldetem Adler und Muschel, in den letzteren nach reicher Umrahmung mit acht Darstellungen von Amor's Siegen geziert. An jeder Wand reizende kleine Friese mit Schlachten zwischen Centauren, Seeungeheuern, Amazonen, Tritonen. Zwischen diesen Viertelkuppeln klettern nun kleine weiße Stuckputten auf blauem Grunde umher, auch noch die vier Stuckreliefs über den goldenen Muscheln der Ecken umgaukelnd, in denen der Raub der Europa, der Raub der Persephone u. s. w. dargestellt ist. So sind in diesem kleinen Zimmer von kaum 20 Fuß im Quadrat gegen 40 Einzelbilder von der sorgfältigsten Durchbildung angebracht, wirklich ein unerschöpflicher Reichthum von Phanthasie! — Anders, aber ebenso reich, ist dann wieder die Sala della Grotta mit bacchischen Scenen und Ornamenten geziert, ein offner Gartensaal von kaum 20 Fuß Tiefe und 7 Fuß Breite, der in der Ecke des Hofes neben der Einfahrt rechts ganz isolirt zur Seite eines mauer-umfriedeten Gärtchens liegt, an dessen andrer Seite die Muschelgrotten für das Bad des Herzogs sich befinden. Ich mache gerade auf diesen Saal aufmerksam, weil er ganz versteckt liegt und wohl nicht von jedem Fremden gesehen wird; ist er doch nicht einmal im Murray verzeichnet!

Noch zwei Profangebäude wären zu erwähnen, die Giulio ihr Dasein verdanken. Es ist der Palazzo Colloredo und des Künstlers eigenes Haus. Beide, einander schräg gegenüber an der Via larga gelegen, fordern so recht zu der Bemerkung auf, die wir schon bei Gelegenheit der Malereien im Palazzo ducale gemacht haben: im Kleinen ist er fein und elegant, im Großen barock und roh. Der Palazzo Colloredo ist von Bertani, dem oben genannten Schüler, nach Giulio's Zeichnungen ausgeführt. Ueber einem massigen Rustika-Unterbau mit schweren Fenstern setzt ein hohes Oberstockwerk auf mit einer Haupt- und einer Halbetage. Zwischen den Fenstern bilden eine Art Karyatiden im ungeheuerlichsten Maaßstab die Stützen des Hauptgesimses: dieselben haben die fürchterlichsten Fratzen; nicht etwa in ganzer Gestalt oder hermenartig in Pfeiler ausgehend, nein, geschmacklos in der oberen Hälfte der Oberschenkel abgeschnitten, sind sie auf einen unorganisch rohen Sockel aufgestaucht. Es läßt sich nichts Barockeres denken. Nohl (Tagebuch, S. 66) hat es in seiner Skizze sehr veredelt.

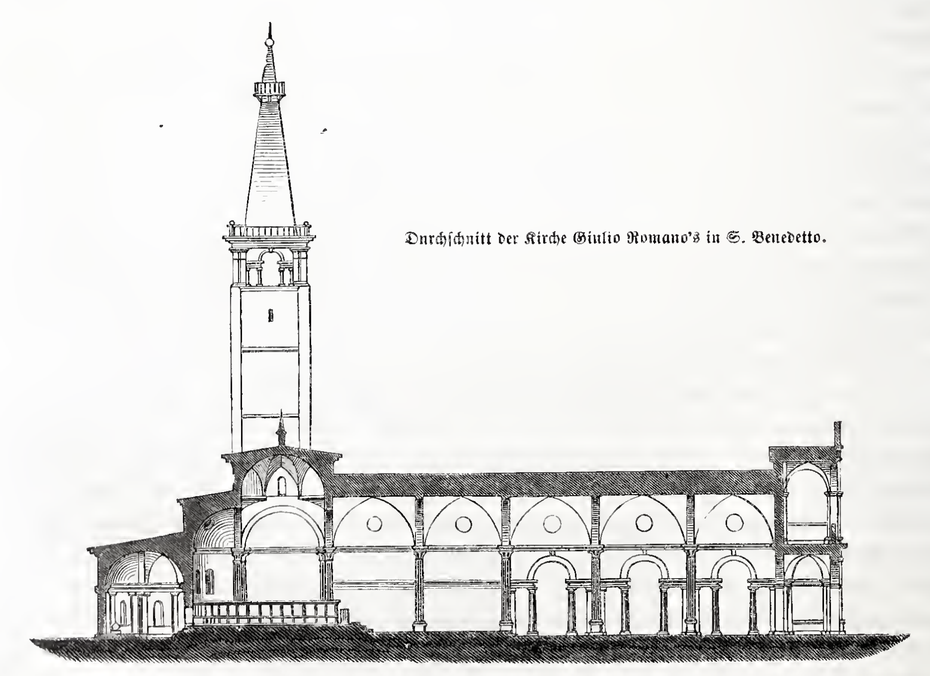
Ueberzierlich fast erscheint dagegen Giulio's eignes Haus. Auf einem nicht übermäßigen Rustika-Untergeschoß mit flachbogiger Thür, das durch ein Mäanderband abgeschlossen wird, setzt in

sehr gutem Verhältniß ein Quader-Obergeschoß auf, das über den unteren Fenstern Rundbogennischen bildet. In diesen vertieft stehen dann die im Gegensatz dazu möglichst zart profilirten Fenstereinfassungen mit Frontespicen; die Fenstereinfassungen sind wohl nicht gerade glücklich horizontal und



Grundriß der Kirche Giulio Romano's in S. Benedetto.

vertikal mit Meereswellen geziert. In der Mitte über der Thür steht in einer Nische eine als Hermes restaurirte Antike. Andere Götterköpfe hängen unvermittelt in den Nischen über den Fensterfrontespicen.

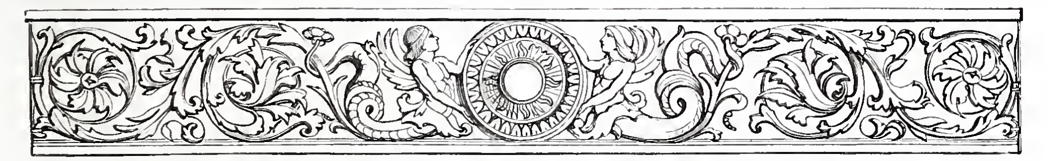


Durchschnitt der Kirche Giulio Romano's in S. Benedetto.

Hiemit können wir von Mantua selbst scheiden. Außerdem aber freue ich mich über die große Kirche Giulio's in S. Benedetto berichten zu können, deren Burckhardt im „Cicerone" *) mit einem

*) Auch in der Geschichte der neueren Baukunst, S. 123, wird an dem Vorhandensein der Kirche gezweifelt. Anm. d. Herausg.

Fragezeichen gedenkt. Das Städtchen S. Benedetto liegt 10 Miglien südlich von Mantua, noch jenseits des Po; es hat außer jener Kirche nichts Interessantes; diese lohnt den Tag aber vollkommen, den ihr Besuch beansprucht. Da dieselbe noch nirgends edirt ist, obwohl sie vielleicht Giulio's bester Kirchenbau sein mag, füge ich Grundriß- und Durchschnittsskizze hier bei. Es bleibt mir nur Weniges hinzuzusetzen. Der Eindruck, den die Außenseite macht, ist wenig versprechend, — eine Zopffaçade mit einem Mittelaufsatz, zu dem geschwungene Streben überleiten, — er ist sogar abschreckend. Großartig ist dagegen der Eindruck des Innern, fesselnd schön der Blick auf Chor und Chorumgang. Mittelschiff und Seitenschiffe sind gewölbt, letztere mit abwechselnden Kreuz- und Tonnengewölben, alle fein cassettirt, weiß mit Gold und farbigen Kassetten. Ganz ornamental ist die achteckige Kuppel, die auf consolenartigen, nicht gerade glücklichen Eckstücken aufsetzt. Die Kirche hat nur hohes Licht, zwei Rundfenster in der Chorhalbkuppel, die übrigen in den Mittelschifflünetten und den Kapellen; in den Kuppellünetten zwei Fenster; in den übrigen Lünetten sind Apostel gemalt. Die Zwickel der Mittelschiffbogen und die oberen Abtheilungen der großartig ununterbrochenen Chorwände haben sehr nachgedunkelte Oelbilder. — Die Säulen, deren Verbindung mit dem Pfeiler Palladio bei seinem Rathhausumbau zu Vicenza auch auf der Außenfaçade verwerthete, (S. übrigens auch den Campanile) sind im Detail unrein: Compositakapitäl, kannellirter Hals, zu starke Entasis. Das Gebälk darüber ist zu schwer, weil es aus dem durchgeführten Gesims und Pfeilerkapitäl der Seitenschiffe besteht. Im Chor und in der Sakristei befinden sich gute Holzschnitzarbeiten, besonders die Chorstühle, die eine gute korinthische Architektur mit vorgestellten feinen Säulen auf ruhenden Sphinxen und Greifen bilden. Zwischen den Pfeilern der Seitenschiffe und des Chorumgangs sind Figurennischen angebracht. Von Sculptur sah ich nichts Bemerkenswerthes. Erwähnenswerth sind dagegen zwei große Missalen, laut Inschrift aus dem Jahre 1462, mit vorzüglichen, charakteristischen und sehr gut erhaltenen Initialen und Figurenvignetten.



Thurmfries von S. Maria del Rosario, fulle Zattare in Venedig.

Noch einmal das Lutherdenkmal.

Mit einer Vignette.

Bei einem kürzlich unternommenen Herbstausflug bildete das Lutherdenkmal zu Worms eins meiner nächsten Reiseziele. Es drängte mich, den Eindruck des vollendeten Ganzen an mir zu erfahren, da ich die Entstehung der Hauptfigur in den letzten Lebensjahren des heimgegangenen Meisters noch selbst erlebt hatte. Auch ohne Anblick des ganzen Denkmals wußte ich, daß er im Luther eine Gestalt geschaffen, die an geistvoller tiefausholender Prägnanz der Charakteristik seinem Lessing ebenbürtig, an monumentaler Wucht, an einfacher Größe des Styles jenes Meisterwerk noch übertrifft. Aber vor Allem wollte ich mir ein selbständiges Urtheil über den ganz neuen Weg bilden, welchen Rietschel beim Lutherdenkmal eingeschlagen. Wird die Bahn, die hier von einem unserer ersten Meister gebrochen wurde, epochemachend für die neuere Plastik werden, oder steht zu befürchten, daß sie ihrer Entwickelung Nachtheil bringe?

Der geistvoll geschriebene Aufsatz von Bruno Meyer in Nr. 19 der vorigjährigen Kunstchronik stellt Ersteres mit warmer Ueberzeugung in Aussicht. Unter Berufung auf die gewichtige Autorität Vischer's will er der heutigen Plastik die besondere Aufgabe zutheilen, „durch Zusammenstellung ganzer Reihen von Persönlichkeiten eine große historische Idee von ihren verschiedenen Seiten und in ihren verschiedenen Vertretern zur Erscheinung zu bringen." Er findet, daß dieses Programm der Aesthetik durch das Lutherdenkmal in vollendeter Weise erfüllt sei und ladet unsere Bildhauer zur Nacheiferung ein. „Von dem Denkmal des Reformators," so heißt es dort, „erhob sich der Meister, den Vorwurf vertiefend, zu der Idee eines Denkmales der Reformation, und fand für den gewaltigen Gedanken die rechte künstlerische Auffassung und die passende Form."

Auch für mich — und für wen nicht? — hatte dieser Gedanke etwas ungemein Bestechendes gehabt. Wie „eine feste Burg" wollte der Meister das ganze Denkmal gestalten, der Eingang bewacht von den zwei fürstlichen Vorkämpfern der Reformation. Die Idee war vielversprechend, und wenn die allgemein verbreiteten Abbildungen im Ganzen einen unruhigen Eindruck machten, so war zu hoffen, daß das Monument selbst in seinen gewaltigen Dimensionen sich ganz anders ausnehmen werde. Gleich nach der Ankunft bei schon hereinbrechender Dämmerung eilte ich hin, und die Gestalten, die sich dunkel in den lichten Abendhimmel hinein zeichneten, prägten sich mächtig der Phantasie ein.

Anders aber gestaltete sich die Wirkung am Morgen im klaren Scheine des Tages. Zunächst ist es ungünstig, daß man von der erhöhten Wallpromenade zu dem tiefer liegenden Denkmal herabsteigen muß. Dadurch verliert die für die Phantasie so viel verheißende Idee des burgartigen Aufbaues ihre Begründung. Eine Burg sollte wenigstens eine mäßige Anhöhe krönen; am tiefsten Punkt einer Ebene gelegen büßt sie allen Anspruch auf Wirkung ein. Und doch wäre bei höherer Lage, die der Grundgedanke unbedingt fordert, der künstlerische Eindruck der Standbilder noch ungünstiger gewesen.

Auch so sank derselbe unter die Linie dessen, was ich erwartet hatte, und je länger ich das Werk von allen Seiten betrachtete, desto unruhiger und kleiner wurde der Eindruck, statt stets ruhiger und größer herauszuwachsen. Worin liegt diese auffallende Thatsache begründet? Etwa in der geringen Bedeutung der einzelnen Figuren? Gewiß nicht. In dieser Beziehung kann ich das von seinem Verständniß zeugende Urtheil Bruno Meyer's nur wörtlich unterschreiben. Namentlich was von Rietschel selbst und von Dondorf an dem Denkmal herrührt, gehört zum Vorzüglichsten, dessen unsere Plastik überhaupt sich rühmen kann. Das Geringste durchweg hat Kietz geleistet, von welchem ich nach seinem List zu Reutlingen ohnehin nicht viel erwartete. Allein auch seine Arbeiten fügen

sich dem Ganzen doch ohne eigentliche Störung ein, wenngleich viel darum zu geben wäre, wenn sein Huß an der Vorderseite der centralen Gruppe den Platz etwa mit dem Waldus der Rückseite getauscht hätte. Der schulmeisterlich verkümmerte Melanchthon, den wir von Drake's Hand in so viel würdevollerer Charakteristik besitzen, ist zwar auch zu bedauern, tritt aber an seiner Stelle im Hintergrunde rechts zu wenig hervor, um zu stören. Bedenklicher ist die oberflächliche Figur Philipp's von Hessen, die nicht im Gleichgewicht mit ihrem Gegenüber, dem trefflich aufgefaßten Friedrich von Sachsen, steht, aber doch nicht eigentlich empfindlich auffällt. Vielmehr wird man auch diese geringeren Theile des Werkes sich gefallen lassen und dem Ganzen doch eine hohe Stellung unter den plastischen Schöpfungen der Neuzeit zusprechen. Woher also bei alledem die geringe Gesammtwirkung?

Sie rührt offenbar von der Disposition des Ganzen, die ich — so schwer es mir fällt — als eine verfehlte bezeichnen muß, und zwar aus folgenden Gründen.

Um das Ganze zu überschauen, muß man etwa dreißig Schritt zurücktreten und darf auch dann nur in der Linie der Hauptaxe stehen, weil bei jedem Schritte nach rechts oder links eine so starke Verschiebung stattfindet, daß die coordinirten Figuren sofort subordinirte werden und einander in ungünstiger Weise decken, durchkreuzen, überschneiden. Was also nach architektonischem Plan gedacht und aufgebaut ist, wirkt nichts weniger als architektonisch, sondern in einer solchen Weise malerisch, daß dadurch jeder plastische Gesammteindruck verloren geht.

Durch diese für die Totalansicht nöthige Entfernung büßt nun aber derjenige Theil des Denkmals, in welchem die geistige Bedeutung desselben wie in einen Brennpunkt zusammenschießen sollte: das Antlitz Luther's, dermaßen an Ausdruck ein, daß die Feinheit der Durchbildung, die geistvolle Beseelung der Züge verloren geht. Tritt man, um diese zu genießen, näher heran, so hat man nur noch die Froschperspektive, und der herrliche Kopf erscheint in solcher Verkürzung, daß von seinem bedeutenden Eindruck das Wichtigste verschwindet. Kein Wunder: die Figur Luther's erhebt sich auf einem 16 Fuß hohen Postament, zu welchem die Stufen noch hinzuzurechnen sind. Zu dieser übermäßigen Höhe des Unterbaues wurde der Künstler nothwendig durch den Gesammtplan des Denkmals gedrängt, weil es galt, die Hauptfigur dominirend über alle umgebenden emporragen zu lassen. Diese übertriebene Höhe der Postamente ist ein bei heutigen Denkmälern oft wiederkehrender Fehler, von welchem weder die Antike noch die Renaissance bis in die Zopfzeit hinein etwas gewußt hat. Derselbe Fehler macht es bei Rauch's Friedrichs-Denkmal in Berlin unmöglich, die Hauptfigur gebührend zu würdigen. Ein Vergleich mit Schlüter's großem Kurfürsten auf der langen Brücke zu Berlin ist ein schlagender Beweis für die Richtigkeit meiner Bemerkung. Beim Reiterbilde Friedrichs des Großen wurde der Künstler zu diesem Ergebniß ebenfalls durch das Bestreben gedrängt, ein Denkmal nicht dem König allein, sondern seiner ganzen Zeit zu setzen, ihn als zusammenfassende Spitze, getragen von seinen Generalen, Staatsmännern, Gelehrten und Künstlern, darzustellen. Also ganz derselbe Gedanke, wie er am Lutherdenkmal für die Reformationszeit zur Verwirklichung gelangt ist. Und doch bleibt die Gesammthaltung des Friedrichsdenkmales, obgleich stark in's Malerische hinüberspielend, noch immer soweit gebunden an die Gesetze architektonischen Aufbaues, daß ein bedeutender plastischer Eindruck sich ergiebt.

Wir kämen also darauf hinaus, daß das Lutherdenkmal keine Erweiterung des Gebietes der Plastik in nachahmenswerthem Sinne, sondern ein bedenklicher Irrthum sei?

In der That, so scheint es mir. Der Grund davon ist aber leicht zu erkennen. Wesen und Aufgabe der Bildnerei ist in erster Linie, die menschliche Gestalt in vollendeter Weise rund und frei hinzustellen. Soll eine Anzahl von Figuren als Ausdruck derselben Idee mit einander verbunden werden, so wird stets ein fester architektonischer Rahmen oder Hintergrund zu schaffen sein, der sie als Ganzes umschließt und dem Auge in übersichtlicher Ordnung vorführt. So machten es die Griechen bei den Giebelgruppen ihrer Tempel; sie fanden einen architektonischen Rahmen für die größten Kompositionen. So geht auch selbst das Friedrichsdenkmal noch nicht über die Grenzen der Bildnerei hinaus, weil es für die Vielheit der das Postament belebenden Gestalten die Einheit des architektonischen Hintergrundes festhält. Beim Lutherdenkmal aber wird Beides aufgegeben, und die einzelnen Statuen werden gleichsam selber Architektur, d. h. Theile eines architektonisch angelegten

Ganzen, die aber unter einander so weite Abstände im Raum zeigen, daß sie bei jedem Schritt des Beschauers gleichsam mitzuwandeln scheinen und dadurch in lineare Verhältnisse gerathen, an welche der Künstler nicht im Entferntesten gedacht, und die er jedenfalls nicht gewollt hat.

Ich will bei dieser Gelegenheit einige untergeordnete Bedenken nicht verschweigen, weil sie ebenfalls aus dem Grundfehler der ganzen Anordnung geflossen sind. Dahin gehört vor Allem die Stellung der beiden auf den Seitenwänden angebrachten Frauengestalten, welche nach der Mitte gewendet sind, eine sich von selbst ergebende Folgerung, wodurch aber die Silhouette dieser im Profil gesehenen Gestalten mit dem Umriß der übrigen, ebenso unvermeidlich nach vorn gewendeten, in Dissonanz geräth. Was ich mehrfach gegen die Zusammenstellung von allegorischen Figuren mit geschichtlichen Persönlichkeiten äußern hörte, erscheint mir dagegen unbegründet, namentlich wo eine so vollendete individuelle Ausprägung und Beseelung uns fesselt wie in der trauernden Magdeburg, einer der herrlichsten Erfindungen neuerer Plastik. Aber etwas Anderes verdient wohl noch bemerkt zu werden. Von den Vorreformatoren sieht man an der Vorderseite des eigentlichen Standbildes den feurig bewegten, fast dramatisch hinausgreifenden Savonarola dem ganz in sich versunkenen Huß, der sich der Betrachtung eines Kruzifixes ergiebt, gegenübergestellt. Abgesehen von dem sentimental modernen Huß, der wie ein matter Nachklang aus altdüsseldorfer Zeit uns berührt, und dessen leidenschaftliches Wesen viel besser durch einen geistreichen, etwas fanatischen Böhmenkopf (ich wüßte wohl Vorbilder zu nennen!) ausgedrückt worden wäre, entspricht diese in sich zusammengesunkene Gestalt so wenig in der Ausladung des Konturs dem weit vorgebeugten, aus dem Gesammtumriß herausspringenden Savonarola, daß für den architektonischen Rhythmus eine andere Reihenfolge der Vorreformatoren wünschenswerth gewesen wäre.

Doch nun genug der Bedenken und frisch heraus mit dem Bekenntniß, daß „trotz alledem und alledem“ auch ich dies majestätische Denkmal auf deutscher Erde nicht missen möchte; vollends an jenem vorgeschobenen Posten, wo es gilt, die Gränzwacht gegen westliche Gelüste und wiederholt gerade dort erprobte nachbarliche Verwüstungswuth zu halten. Da ist solch eine „feste Burg“, die den Inbegriff Dessen veranschaulicht, worauf die Summe deutscher Geistesfreiheit beruht, ganz vorzüglich an ihrem Platze. Und es ist in Rietschel's Meisterwerke übergenug von dem Herrlichsten und Besten, das wir wissen und vermögen, um deutsche Art würdig auszusprechen.

Weshalb ich dennoch auf jenen Grundfehler der Anlage tiefer eingegangen bin, ist nicht geschehen, um dem unsterblichen Meister an seinem wohlverdienten Ruhmeskranze mit kleinlicher Hand zu pflücken, sondern um die Nacheifernden vor einer Bahn zu warnen, auf welcher im günstigsten Fall glänzende Mißgriffe zu erwarten sind. Als Unicum möge das Lutherdenkmal in Ehren bleiben und in steigendem Maaße die Liebe und Bewunderung des deutschen Volkes sich erwerben, das jetzt schon in ununterbrochenen Schaaren zu ihm zu wallfahren begonnen hat. Auch ich möchte, daß wir aus der Monotonie unserer nachgerade unausstehlich gewordenen Denkmäler berühmter Männer zu einer edleren und geistvolleren Art von Monumentalplastik durchdrängen. Wer gewisse neuerdings entstandene Schillerstatuen gesehen hat, weiß, wie Unglaubliches auch bei uns schon in solchen Werken zu Stande gekommen. Und das geschah bei einer Persönlichkeit, die in der Phantasie des Volkes schon heroengleich idealisirt ist, so daß die Bildnerei sich in großen Zügen dabei ergehen kann. Was soll man vollends von einem Uhlanddenkmal erwarten, wie es für Tübingen entworfen ist, und wo die plastisch ungünstige Gestalt des hochverehrten Dichters selbst unter den besten Händen nothwendig der idealen Vorstellung in's Gesicht schlagen muß, die wir von dem edlen Sänger haben! Damals schon, als es zur Konkurrenz kam, hätte ich gewünscht, man möge eine Komposition annehmen, die Etwas von jenem poetischen Hauch erkennen ließe, der denn doch das Unvergängliche ist, wenn man den Namen Uhland ausspricht. So hatte z. B. Kopf die Kolossalbüste des Dichters auf einen Denkpfeiler gesetzt, der von den anmuthigen Gestalten der Sage, Dichtkunst und Geschichte umgeben war. Aber die Schneiderphantasie unserer denkmalsüchtigen Zeit verlangt „den ganzen Mann“, als ob Der gerade in Rock und Hose und im übrigen „Untergestell“ enthalten wäre!

Dieser trostlosen Eintönigkeit zu entfliehen, ist es begreiflich, wie geistvolle Bildhauer wiederholt auf den Gedanken kommen, statt des einen Mannes seine ganze Zeit zu schildern. Aber trotz

der im Anfang dieser Zeilen citirten, auch von mir hochverehrten Autorität sage ich doch: der Plastik kann unmöglich die Aufgabe aufgebürdet werden, ganze Zeiten zu charakterisiren. Selbst die Malerei mit ihren weit reicheren Mitteln scheitert oft an solchen Aufgaben. Soll es dennoch geschehen, so wird man dafür andere Formen zu ersinnen haben: man erbaue z. B. öffentliche Hallen, in die man Standbilder der Hauptthelden einer Zeit stellen kann, während in Reliefs und Gemälden an den Wänden die Schilderung der Ereignisse und Thaten, die von Jenen ausgingen, hinzugefügt würde.

Doch genug! Ich habe nichts Anderes gewollt, als unserer heutigen Plastik, deren beste Schöpfungen zu dem Unvergänglichen gehören, das unsere Zeit auf künstlerischem Gebiet hervorgebracht, an einem bedenklichen Abwege eine Warnungstafel aufstecken. **W. Lübke.**



Die dritte allgemeine deutsche Kunstausstellung.

Wien, 1. September — 15. November 1868.

I.

Wenn die dritte allgemeine Ausstellung der deutschen Kunstgenossenschaft auch auf den Titel und Charakter eines Musée rétrospectif keinen Anspruch erheben durfte, und wenn ihr deshalb freilich ein großer Theil des nationalen Interesses und jener eigenthümliche historische Reiz abging, welcher die Ausstellungen von München und Köln zu wahren Ereignissen in der modernen Kunstgeschichte Deutschlands stempelte, so sind doch der innere Werth und die begleitenden Umstände der Wiener Ausstellung ganz danach angethan, um auch ihr einen tief und nachhaltig wirkenden Einfluß auf die Kunstentwickelung der Nation zu sichern. Daß Wien bisher keine ähnliche Erscheinung von solchem Reichthum und Glanz in seinen Mauern sah, steht außer Zweifel. Und es ist doch wohl — selbst wenn man von der politischen Seite der Sache ganz absehen wollte — nicht gleichgültig, ob eine Stadt von der Importanz der altehrwürdigen Kapitale Oesterreichs, mit ihren 800,000 Einwohnern, mit ihrem Luxusbedürfniß und ihrer angeborenen Lust am Schönen, dem Macht- und Markt-Gebiete der deutschen Kunst erhalten bleibt. Dies geschieht durch nichts wirksamer als durch solche Gesammt-Ausstellungen. Je reichhaltiger sie sind, desto mächtiger wird auch ihr Einfluß, desto mannigfaltiger der Gewinn für die allgemeine Sache sein. Am sichtlichsten werden die Folgen des Ereignisses am Orte selbst, in der Beförderung des Kunstsinnes der Bevölkerung, wie in der höheren Regsamkeit der schaffenden Kräfte zu Tage treten.

Aber das Alles ist es nicht, worin wir die specielle Bedeutung der Wiener Ausstellung zu suchen haben. Diese liegt vielmehr unsres Erachtens vor Allem darin, daß sie die erste große Ausstellung war, welche von der Kunstgenossenschaft einer deutschen Stadt *in ihrem eigenen Hause* veranstaltet wurde. Auf den ersten Blick mag dies als ein rein äußerliches Moment von geringer Wichtigkeit erscheinen. Wenn man aber Zeuge der tiefgehenden Erregung gewesen ist, welche gerade durch *diese* Thatsache in den Kreisen der zunächst Betheiligten, nämlich im Schooße der Wiener Künstlerschaft hervorgerufen wurde, und wenn man sich vergegenwärtigt, daß dieselben Verhältnisse, welche dort bestimmend waren, es auch anderwärts sind, wenn man bedenkt, daß die Erscheinungen, die soeben in Wien hervortraten, aller Orten gleichsam unter der Decke schlummern, daß die Bewegung, von welcher in Wien alle kunstverwandten Kreise jetzt ergriffen sind, eine im allgemeinen Geiste der Zeit begründete ist, dann gewinnt der scheinbar äußerliche und zufällige Umstand ein anderes, weit ernsteres Gesicht. Mit kurzen Worten: es handelt sich hier um den letzten Schritt *zur völligen socialen Emancipation des Künstlerstandes*. Die deutsche Kunst, die einst am Hofe der Fürsten ein bisweilen glänzendes, aber wenig geachtetes Leben führte, die dann durch die Kraft ihres eigenen Genius und unter dem Schutz erleuchteter Mäcene sich zur hochgemutheten Erzieherin des Volks, zur Bildnerin seiner Ideale, zur Darstellung seiner innersten Herzenswünsche

und Lebensanschauungen emporschwang, die deutsche Kunst, die in unsern Tagen die zerrissenen Verbindungsfäden mit dem Handwerk wieder angeknüpft und damit ihrer Mission zur Veredelung der Menschheit den weitesten Boden wieder erobert hat, — sie will nun auch als selbständige sociale Macht anerkannt und nicht länger mehr das Aschenbrödel der Gesellschaft sein. Die Entwickelung der deutschen Kunstgenossenschaft, die weite Verzweigung und der Ausbau ihrer Wirksamkeit beweisen die schrittweise Annäherung an das erstrebte Ziel, und als ein wichtiger Abschnitt in dieser Entwickelung muß das in Wien mit Erfolg gegebene Beispiel betrachtet werden, daß die Kunst auf ihrem eigenen Grund und Boden die Früchte ihres Schaffens der Welt darzubieten vermag.

Wie alle derartigen Umgestaltungsprocesse birgt selbstverständlich auch der hier geschilderte manche gefahrvolle Klippe. Die nächste Folge der Verselbständigung der Kunstgenossenschaften und ihrer völlig freien Bewirthschaftung des Ausstellungsterrains wird sein, daß die Kunstvereine, soweit sie nicht bereits zu Künstlervereinen geworden sind, einer lebensgefährlichen Krisis entgegen gehen. In Wien war eine solche Krisis lange vorbereitet. Der eine, ältere Kunstverein siecht an der Beschränktheit schutzzöllnerischer Principien und der Ueberkühnheit seiner monumentalen Unternehmungen dahin. Dem anderen, jüngeren macht die Bestreitung der immensen Transportkosten für die zur Ausstellung kommenden Werke fremder Künstler und sein etwas umständlicher Verwaltungsmechanismus seit Jahren das Leben sauer. Wiederholt ist man mit Regenerationsversuchen aufgetreten. Umsonst! Die materielle Blüthe auch dieses Vereins ist angekränkelt und das Vertrauen der großen Masse der Künstlerschaft erschüttert. Die Rufe nach Selbstverwaltung, von der jüngeren Generation mit Ungestüm erhoben, finden daher ihr Echo weit und breit, und wir werden es aller Wahrscheinlichkeit nach nächstens erleben, daß nicht nur in Wien, sondern überall, wo dieses Princip im Ausstellungswesen noch nicht seine Geltung erhalten hat, sich Umwälzungen in der geschilderten Richtung vollziehen. Die Gefahren, welche damit herauf beschworen worden sind, bedrohen übrigens durchaus nicht nur die Kunstvereine. Wer würde in unsrer Zeit des „Erfolgs" darob viel Thränen vergießen? Hätten wir an Stelle dieser nützlichen Institute einer vielleicht überwundenen Epoche nur gleich etwas Besseres, einen sicheren Ersatz, der nicht nur die Künstler, sondern die kunstfreundliche Welt überhaupt befriedigte, wir würden den Kunstvereinen ruhig mit dem beliebten Motto Valet sagen: „Der Mohr hat seine Schuldigkeit gethan, der Mohr kann gehen!"

Aber von solcher befriedigenden Zuversicht sind selbst die Künstler in manchen Schichten ihrer Gesellschaft noch weit entfernt. Sie fühlen, daß sie sich mit der Selbstverwaltung des Ausstellungswesens eine Last aufbürden, eine Last und Sorge materieller Art, die nicht nur, wie bisher, ausnahmsweise bei festlichen Gelegenheiten, sondern dauernd auf ihren Schultern liegen und alles Risico, jeden Mißerfolg sie selbst unmittelbar empfinden und ihnen entgelten lassen wird. Ist es möglich, diese Befürchtungen durch den Hinweis auf einige große Erfolge bei den allgemeinen Ausstellungen niederzukämpfen? Und sind nicht diese Erfolge selbst nur durch die Vereinigung aller Kräfte, der gesammten Künstlerschaft Deutschlands möglich geworden?

Dies führt uns auf ein weiteres Bedenken, nämlich auf die Gefahr der Exclusivität, welche mit der Selbstverwaltung des Ausstellungswesens durch die Künstler unläugbar und erfahrungsgemäß verbunden ist. Bei den großen deutschen Ausstellungen der Kunstgenossenschaft kam diese Gefahr selbstverständlich außer Spiel. Anders ist es bei den lokalen Unternehmungen, die an Stelle der Kunstvereins-Ausstellungen treten sollen. Hier muß der natürliche Verlauf unaufhaltsam zu einem Prohibitivsystem hindrängen, wenn nicht durch Gesetz oder Usus diesen Bestrebungen Widerpart gehalten wird. Jeder Schutzzoll, jede Grenzsperre ist aber in künstlerischen, wie in geistigen Dingen überhaupt, für unsere nach Ausgleichung und Universalität des Wissens und Könnens ringende Zeit der sichere Weg zur Stagnation und zum Verfall. Mag auch die materielle Wohlfahrt mancher deutschen Kunstschule, die sich in ihrer Abgeschlossenheit durch alle Mittel der wechselseitigen Hilfeleistung und Reclame zu erhalten weiß, einen scheinbaren Gegenbeweis gegen unsere Anschauungen darbieten, als Regel bleibt dennoch der Satz bestehen, daß das gesundeste Leben dort herrschen und die nachhaltigste Kraft sich dort entfalten wird, wo die frische Luft der Außenwelt den leichtesten Zutritt hat. Wenn das Schutzzollsystem der biederen Mittelmäßigkeit auch ein fröhliches Gedeihen sichert, die wahrhaft bedeutenden Talente werden immer

den Drang in sich fühlen, sich an den Besten ihrer Zeit aus aller Welt zu messen und in der geistigen Reibung selbst mit entgegengesetzten und feindlichen Naturen die eigene Kraft zu prüfen und zu stählen.

Die Wiener Künstlerschaft hat übrigens bei den Debatten über die Neugestaltung ihres Ausstellungswesens beruhigende Garantien in dieser Hinsicht gegeben. Sie will die permanenten Monatsausstellungen ganz fallen lassen und nur Jahresausstellungen veranstalten, diesen aber nicht nur einen allgemein deutschen, sondern sogar einen internationalen Charakter zu verleihen suchen. Mit einzelnen bedeutenden Künstlern Deutschlands und des Auslandes hat man bereits Verbindungen zu diesem Zwecke angeknüpft und Cartellverträge mit ganzen Genossenschaften in gleichem Sinne stehen in Aussicht. Verwirklichen sich die darauf gebauten Hoffnungen und entspricht der materielle Erfolg des jedenfalls kostspieligen Unternehmens den Erwartungen der Künstler, so wollen wir unsere oben geäußerten Bedenken gern zur Ruhe verweisen. Sie sind an diesem Orte nur deshalb vorangeschickt, weil die Ausstellung, an deren Besprechung wir nunmehr gehen, zur Discussion der ganzen hier erörterten Frage den Impuls gegeben hat. Wäre der Erfolg der Ausstellung in diesem ersten großartig gelungenen deutschen Künstlerhause nicht ein so überraschender gewesen, so bliebe ja ohnehin Alles vorläufig beim Alten. **C.**

II.

Goethe beglückwünschte einst Deutschland wegen seiner literarischen Decentralisation: warum nicht auch wegen seiner künstlerischen? Statt einer das ästhetische Urtheil uniformirenden Hauptstadt eine Fülle selbständiger Bildungsmittelpunkte; statt des einzigen Sonnensystems eine Milchstraße selbstleuchtender Gestirne, deren jedes seine eigenen Planeten und Trabanten um sich schwingt. Die zwanglose Entfaltung der Individualität, das Wesen der Kunst im Gegensatz zu dem der Wissenschaft, fordert und findet nur so den unentbehrlichen Spielraum; wie in den guten Zeiten der Kunst, in Griechenland und Italien, bricht in den gleichzeitig blühenden Schulen der deutschen Gegenwart das neue Licht der Schönheit sich in bunten Strahlen.

Wir wollen versuchen, eine Gesammtskizze deutscher Kunst, wie sie auf dieser Ausstellung erschien, in gleichschwebender Haltung zu zeichnen. Man kann es beklagen, daß mancher glänzende Name auf derselben fehlt; von den bedeutsamen Richtungen deutscher Kunst wird keine vermißt werden.

Die wiederkehrende Ausstellung der Geisteserzeugnisse desselben Volkes gleicht einer nationalen Gewissenserforschung. Bei den Wettkämpfen der Griechen trugen Geschichtsschreiber und Dichter ihre Werke vor, stellten Maler und Bildhauer ihre Schöpfungen zur öffentlichen Besichtigung aus. Die ganze hellenische Nation ward bei diesen Versammlungen der Einheit und des Maßes, aber auch des Fort- oder Rückgangs ihrer Leistungen sich bewußt, und die Erkenntniß, daß nur das schaffende Vermögen den echten Kern des geschichtlichen Daseins einer Volkskraft bilde, drang so tief, daß die vierjährige Periode der Spiele zu Olympia sogar ihrer Zeitrechnung zu Grunde gelegt wurde.

Kann die periodische Ausstellung deutscher Kunst etwas Aehnliches leisten? Aus dem getreuen Spiegel vielfältiger, neben einander befindlicher künstlerischer Glaubensbekenntnisse tritt uns ein nur zu anschauliches Bild unseres inneren Reichthums wie unserer geistigen Gespaltenheit, aber auch unserer nichtsdestoweniger unzerreißbaren Einheit entgegen. Bei den Gesängen Homer's, wie bei den Werken des Phidias fühlten sich in Olympia alle Versammelten als Hellenen, sie mochten nun in dem eigentlich sogenannten Hellas oder etwa in der uralt ionischen Westhälfte des vielsprachigen östlichen Nachbarreichs zu Hause sein.

Die Erinnerung an das Alterthum liegt nahe, wenn man die Räume der dritten deutschen Ausstellung betritt. Aus den Hallen des einzigen, nur für Kunstzwecke gebauten und nur für solche bestimmten Hauses in Wien weht dem Beschauer ein classischer Hauch entgegen. Das geräumige

Treppenhaus, die stattliche Stufenflucht, die edlen Bogengänge, die den Zugang zu den Gemächern des ersten Stockwerkes öffnen, und das gedämpfte Oberlicht, in dem uns die ringsum gereihten Marmor- und Gypsbilder ansehen, geben dem Eindrucke des Ganzen jene Feierlichkeit, welche dem Bau geziemt, in dem der Genius wohnen soll.

Nur diesem darin zu begegnen, dürfen wir deshalb nicht erwarten. Die massenhafte Anhäufung von Ausstellungs-Gegenständen, welche die Ziffer von 1152 Nummern erreicht, macht es von selbst unmöglich, nur Meisterwerke zu treffen. Um ein getreues Bild von dem Stande des deutschen Kunstwaldes zu haben, müssen wir uns gefallen lassen, mit Baumriesen und Hochstämmen auch wucherndes Unterholz, ja selbst Moose und Flechten in den Kauf zu bekommen.

Die Anordnung der Bilder ist, so gut es anging, nach Schulen getroffen worden. Die fünf großen Kunststätten Deutschlands, Berlin, Dresden, Düsseldorf, München und Wien, wurden nach Möglichkeit gesondert. Nur im Hauptsaale des Künstlerhauses, der seiner ganzen Anlage nach der Ausstellung großer Bilder entspricht, wurden Kunstwerke von bedeutendem Ausmaß aller Kunststädte untergebracht, Kartons, Zeichnungen, Aquarelle, architektonische Pläne u. s. w. aber, wie es ihr Wesen fordert, getrennt von den Oelgemälden aufgestellt.

Diese Vertheilung hat den Vorzug, daß alles nach Styl und Technik Gleichartige möglichst zusammenbleibt, aber den Nachtheil, daß in jeder Abtheilung die verschiedenen Kunstgattungen: historische Komposition, Landschaft, Genre- und Thierstück, Porträt u. s. w. sich wiederholen. Wer eine Uebersicht über den Inhalt der Ausstellung in einer dieser Formen gewinnen wollte, mußte sich dieselbe aus sämmtlichen Abtheilungen zusammenlesen. Auch wurde sie keineswegs überall genau durchgeführt, so daß beispielsweise Ramberg's Kompositionen zu „Hermann und Dorothea", obgleich Oelbilder, weil Grau in Grau gemalt, zu den Kartons verwiesen wurden.

Eines trat bei dieser Anordnung abermals lebhaft hervor, was überall, wo eine gleichzeitige Ueberschau über deutsche Leistungen möglich ist, sichtbar werden wird, jene obenbezeichnete Mannichfaltigkeit, die so recht ein Kennzeichen unseres Nationalgeistes ist. Kein Volk ist weniger zum Absolutismus geschaffen, als das, welches die absolute Wissenschaft erfunden hat. Das Heer deutscher Künstler zerfällt dem Anscheine nach in eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Armeecorps, deren jedes sozusagen auf eigene Hand operirt; ja bisweilen möchte es scheinen, als glaube jeder Gemeine den Marschallsstab zu führen.

Ausnehmend schwierig erscheint es darum, eine Gesammt-Charakeristik der deutschen Kunst zu geben, wenn sie nicht eben darin liegt, daß eine solche unmöglich ist. Mit den gewöhnlichen Klagen über Vernachlässigung der malerischen Technik zu Gunsten des darzustellenden Ideengehaltes kommt man längst nicht mehr aus, denn diese hat bei Manchen, und wunderbarerweise gerade bei Münchenern, eine Vollendung erreicht, welche beinahe nicht mehr übertroffen werden kann, wenn sie überhaupt noch übertroffen werden soll. Die mit Symbolen spielende Darstellungsweise scheint gründlich überwunden, wenn man nach den wenigen Proben dieser Manier in der Ausstellung schließen darf, die sich unter den vielen rüstigen Naturkindern fast gespenstig ausnehmen. Die bei unseren überrheinischen Nachbarn sprichwörtlich gewordene deutsche Gedankenmalerei ist gedankenärmer, aber dafür unverkennbar malerisch reicher geworden.

Vom rein malerischen Gesichtspunkte aus kann man sich nur freuen, daß jene der Hypochondrie Michel Angelo's abgeborgte Extravaganz eines Carstens, ohne Farbe zu malen, auf ihr richtiges Maß zurückgeführt wird. Form und Farbe geringschätzen, wäre beim Maler nicht besser, als wenn der Sänger nur innerlich singen wollte. Das Werk des Malers ist kein Buch, in dem jeder Buchstabe etwas bedeutet, es ist ein Bild, das seine specifischen Reize hat.

Trotzdem ist eine der bedeutendsten Erscheinungen, welche die Ausstellung enthält, ein farbenloser Karton, nahezu das Anmuthigste, was sie bringt, ein Grau in Grau gemalter Cyklus. Kaulbach's „Schlacht von Salamis" kommt an Grandiosität seiner „Hunnenschlacht" am nächsten, die immer für das Beste gelten wird, was er geschaffen hat. Beide Kompositionen halten sich frei von jener Mischung unverträglicher Elemente, die, sei es nun durch Hereinziehung allegorischer oder der Zeit nach unmöglicher Bestandtheile in die dargestellte Handlung, seine vorzüglichsten Entwürfe ge-

stört hat. Beide bilden aber insofern einen Gegensatz unter einander, als die eine die Wiedergabe eines Geisterkampfes, die andere die eines Kampfes wirklicher Menschen bezweckt. Seine an's Außerordentliche gewöhnte Phantasie hat sich bei jener Aufgabe, wie es scheint, viel behaglicher befunden. Galt es dort den echt malerischen Zusammenstoß zweier feindlicher Gruppen, des greisen Königs Theodorich und des fanatischen Hunnenpriesters, so lag hier das Hauptgewicht auf der Darstellung einer Massenschlächterei, deren zwei eigentliche Urheber, die Todfeinde Xerxes und Themistokles, unthätig zusehen. Es ist aber ein Grundgesetz malerischer Komposition, daß eine ungeschiedene oder doch nur schwer zu sondernde Masse niemals ungestraft den Mittelpunkt einer Darstellung bilden darf, weil des Beschauers Auge nicht fähig ist, mehr als Einen oder einige hervorragende Punkte zugleich zu fixiren. Man lernt dieses Gesetz am besten aus Kaulbach's eigenen Kompositionen. Den Mittelpunkt dieses Kartons nun bildet die Seeschlacht, nicht etwa der Kampf zweier einzelner Hauptschiffe, an welche die anderen sich anreihen, sondern das Schiffs- und Mastenchaos selbst, ein unentwirrbarer Knäuel von Mastkörben, Segeln und Segelstangen, Angreifern und Vertheidigern, Ertränkern und Ertrinkenden, an dem das Auge sich blind sieht, ehe es einen Leitfaden gewonnen hat. Dazu kommt, daß, mag man die „Enge" bei Salamis in Gedanken noch sehr verengern, die localisirende Phantasie nicht zu überreden ist, der Raum, den die zahllosen Schiffe und kolossalen Menschengestalten nothwendig erheischen, sei mit jenem, welchen die Grenzen der Komposition ihnen einzunehmen gestatten, im Einklange. Das drückt, preßt und schichtet sich, Triremen, Schiffstrümmer, rettende, gerettete und rettungslose Gestalten an-, auf- und übereinander, daß der Beschauer vor Schwimmenden das Element, in dem sie schwimmen, kaum in ein paar spärlich angedeuteten Wellen zu ahnen bekommt. Es ist, als hätte des Künstlers in einer wahrhaft unerschöpflichen Fülle der kühnsten, mannichfaltigsten Körperlagen und Gliederstellungen schwelgende Phantasie übersehen, daß zwar die Gedanken leicht bei einander wohnen, aber im Raume die Sachen hart sich stoßen. Hat das Auge das Unbehagen, das ihm dieser Wirrwarr von Mensch und Menschenwerk verursacht, einmal glücklich überwunden und wieder Sehkraft genug, um in's Einzelne einzugehen, dann findet sich eine solche Menge des bewunderungswürdigsten Details, wie sie außerdem auch nur wieder die Hunnenschlacht aufweist. Die Verzweiflung des Königs, der seinen Marmorthron verlassen, seines Hofstaates, der sich beim Anblick der Niederlage händeringend zu seinen Füßen geworfen hat, und die überlegene Ruhe des griechischen Heerführers auf seinem Schiffe, auf welchem der Priester mitten im Schlachtgewühle den darüber schwebenden Schutzgöttern des Olympos ein Dankopfer gebracht hat, der tapfere Perser-Feldherr, der auf schon sinkendem Schiffe den letzten Pfeil abschießt, und der bekränzte griechische Sänger, der bereits den Siegespäan anhebt, die scheiternden Perserinnen am Fuße des einen und die jubelnden Griechenfrauen auf dem Gipfel des anderen Vorgebirges geben ein großartiges Bild, dessen Züge zu sammeln das Auge nicht müde wird. Was übrigens die mit schönen Frauen angefüllten Galeeren in der Seeschlacht sollen, ist nur dann abzusehen, wenn man annimmt, des Künstlers schönheitsdurstiges Auge habe sich die Wellenlinien reizender Weiberkörper nicht entgehen lassen wollen. Unter denselben ragt die Mutter mit dem Kinde, sowie die in Todesangst an die Gewänder einer Geretteten sich anklammernde Mädchengestalt mit ihren nachschleifenden Gliedmaßen im Vordergrund hervor. An Schwung und Anmuth der Linien hat Kaulbach hier, an schreckensvoller Wahrheit der Charakteristik hat er in der Gruppe der mit ihren geraubten Tempelschätzen elend untergehenden Barbarenpriester in seiner Weise das Höchste geleistet.

Bleiben wir zunächst bei den Kartons, dem einzigen Mittel, der Ausstellung Werke monumentaler Kunst in Originalgröße einzuverleiben, so zeigen uns des Veteranen Philipp Veit elf Darstellungen für die Wandgemälde des Mainzer Domes: „die drei vorbildlichen Opfer, von Engeln umgeben", den Geistesverwandten Overbeck's und Führich's, aber ohne den tiefen seelischen Anhauch des Ersteren und des Letzteren anmuths- und lebensvolle Linienführung. So kräftig und naturwahr, wie die beiden Führich'schen Kartons: „Petrus auf dem Meere" und „Herr, bleib' bei uns, denn es will Abend werden", bei aller Frömmigkeit ihrer Empfindungsweise, so leibarm und konventionell sind jene Veit'schen Gestalten ausgefallen. Wenn man sich aber die Vorzüge Führich's vor manchen Genossen seiner Richtung recht lebhaft vergegenwärtigen will, dann muß man außer

den eben genannten Kartons hauptsächlich die an Poesie der Erfindung und Zartheit der Ausführung wahrhaft einzig dastehenden kleinen Zeichnungen: „Schutzmantel Mariens“, „die Erweckung des Lazarus“, den Cyklus „Ostern“ und die allegorischen Darstellungen „Frühling“ und „Herbst“ in's Auge fassen. Möge doch die Publikation der beiden letzteren Blätter namentlich, — die seit Jahren vorbereitet ist, soviel uns bekannt, — nicht lange mehr auf sich warten lassen! Führich's begabter Schüler Dobiaschofsky, an Schönheitssinn und Empfindung dem Meister am nächsten verwandt, aber leider in seinen späteren Werken einer gewissen süßlichen Manier anheimgefallen, war in der Ausstellung durch einen Karton: „Christus am Oelberg“ und zwei nicht eben bedeutende italienische Genrebilder vertreten. — Ed. Engerth's Kartons: „Hochzeit des Figaro“ und „Orpheus-Sage“ legen Zeugniß dafür ab, mit wie feinem Geschmack dieser Meister seiner Aufgabe, architektonisch verzierende Wandgemälde zu liefern, gerecht geworden ist. — In unmittelbarer Nähe davon befanden sich die besonders durch anmuthige Kindergruppen ausgezeichneten Kartons von Prof. Laufberger zu dem Vorhang für die komische Oper im neuen Wiener Opernhause. Auch sie bewähren ein klares Verständniß derartiger monumental-dekorativer Aufgaben, während A. Wagner's Karton zu dessen Fresko-Gemälde im Redoutengebäude zu Pest: „Turnier des Königs Matthias Corvinus bei Gelegenheit seiner Hochzeitsfeierlichkeiten“ ebenso gut für ein großes Staffeleibild angefertigt sein könnte. Von den durch Rahl's Schüler Griepenkerl und Bitterlich ausgeführten Kartons zu dem Vorhang für die große Oper im neuen Opernhause zu Wien, welcher bekanntlich mit der herrlichen Komposition der Orpheus-Sage, dem letzten Werke des verstorbenen Meisters, geschmückt wird, war leider kein Beispiel in der Ausstellung vorhanden. Die Entwürfe zu Fresken im Pester Redoutengebäude aus der Geschichte der Söhne Arpad's von Than und Lotz, ebenfalls zwei Schülern Rahl's, können höchstens für erste, noch unausgebildete Skizzen gelten; bei der Ausführung werden die Künstler streng auf sorgsamere und lebensvollere Behandlung der Form zu sehen haben, wenn sich das Werk auf die Höhe des wahrhaft monumentalen Stils, den es anstrebt, erheben soll.

Von Schnorr brachte die Ausstellung einen der schönsten und reichsten seiner Nibelungen-Kartons: „Swemelin, die Botschaft von der Nibelungen Ende an Pilgrim, Bischof von Passau bringend.“ Offenbar unter dem Einfluß dieses Meisters entstand A. Dietrich's „Rudolf von Habsburg an der Leiche Ottokar's von Böhmen“, während desselben Künstlers Kartons zu den Fresken der Kreuzschule in Dresden die Erinnerung an Rahl's Fries für die Universität in Athen wach rufen, wenn sich der Schöpfer dieser „Griechen“ und „Römer“ auch in der ihm offenbar ungewohnten Sphäre noch nicht ganz heimisch zu fühlen scheint. M. v. Beckerath's „Goetz von Berlichingen bei den Zigeunern“ klingt an Alfred Rethel an, aber mit unschöner Steigerung in's nahezu fratzenhaft Phantastische. Auf entschieden freierer und lichterer Bahn als die Letztgenannten wandelt der treffliche Theodor Große, dessen feindurchgebildete, von einem lebendigen Schönheitsgefühl zeugende Kartons zu den Fresken im Leipziger Museum ohne Zweifel unter die Zierden jeder modernen deutschen Ausstellung zu rechnen sein werden. Wer die ausgezeichnet schöne, nahezu an Rahl's Kraft und Schmelz des Frescotons heranreichende Ausführung der Werke an Ort und Stelle kennt, wird vollends mit uns darin einverstanden sein, daß wir in Große eines der berufensten Talente für die dekorative Malerei monumentalen Styls zu schätzen haben.

Der Raum gebietet, die übrigen Werke der hier betrachteten Art nur kurz zu berühren. Wir nennen zuerst von Chr. Klaus: „Die Geburt Christi“, einen vorzüglichen Karton für Glasmalerei, stilvoll und lebendig gezeichnet, mit unverkennbaren Einflüssen der trefflichen Nürnberger Kunstgewerbeschule; ferner Noak's „Marburger Religionsgespräch“, durch treffende Charakteristik ausgezeichnet, dann den Cyclus aus dem „altjüdischen Familienleben“ von Oppenheim, ferner J. Naue's in Schwind'scher Weise behandelte Aquarelle: „Vom Städtegründer Kaiser Heinrich und der Prinzessin Ilse“ und A. Grottger's leider nur in Photographien vorhandene Polenscenen. Aber alle diese Darstellungen, denen später unter den kleinen Zeichnungen und Aquarellen noch einige weitere nachzutragen sind, werden von den Schöpfungen zweier Münchener Meister überragt: von Th. Horschelt's geist- und lebensprühenden, mit wahrhaft

staunenswerther Feinheit behandelten Federzeichnungen aus dem Tscherkessenkriege im Kaukasus und A. von Ramberg's bereits erwähntem Bilder-Cyklus zu „Hermann und Dorothea", unter dessen vier Darstellungen besonders die erste: „Hermann's Eltern" von echt idyllischem Geist erfüllt ist. Diese Grau in Grau, in der Technik eines Mantegna und A. del Sarto, gemalten Bilder mögen den Uebergang zu den eigentlichen Oelgemälden bilden. R.

Zu dem Holzschnitt auf Seite 57.

Der auf Seite 57 abgedruckte Holzschnitt (von K. Oertel) giebt den Avers der Medaille wieder, die, von Prof. Chr. Schnitzspahn in Darmstadt zur Feier der Enthüllung des Lutherdenkmals gearbeitet, ein Erinnerungsstück von selbständigem künstlerischem Werthe bildet, auf welches hinzuweisen auch diesen Blättern ziemt. Die schwierige Aufgabe, so scharfkantigen, architektonisch-bildnerischen Aufbau, wie das Denkmal zeigt, im runden Rahmen voll erscheinen zu lassen, hat der Künstler überzeugend gelöst, indem er die Linienprojektion zusammenrückte — eine Licenz, die unumgänglich war. Er versucht somit in diesem kleinen Monumente des Monuments den idealen Betrachtungsstandpunkt zu verwirklichen, der die Theile oder das Ganze möglichst vollständig zur Anschauung bringen soll. Die Details sind mit einer, bei der Kleinheit des Durchmessers (6 Centimeter) wahrhaft bewundernswerthen, Akuratesse und Vollständigkeit zum Ausdruck gebracht, und die Behandlung namentlich der Draperie zeugt vom durchgebildetem Verständniß. Wir haben in diesem kleinen Meisterstück moderner Stempelschneidekunst ein erfreuliches Beispiel, wie jedes Gute wieder Gutes hervorlockt, und können nur wünschen, daß der wackere Künstler durch den Erfolg dieser seine früheren Leistungen krönenden Arbeit belohnt, ferner zu recht ausgiebiger Thätigkeit auf einem Felde berufen werden möge, das bei uns leider ziemlich brach liegt.

Anmerkung. Wir bemerken noch, daß die Medaille in Bronze und Britannia-Metall ausgeprägt bei F. Sponnagel in Worms (für 2 und 1 Thaler) käuflich ist. Der Revers trägt von geschmackvollem gothischem Maaßwerk umrahmt die Inschrift: „Ein' feste Burg ist unser Gott, Ein' gute Wehr und Waffen" nebst rundumlaufender Angabe des Anlasses.



Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Der Silberfund von Hildesheim.

Von Prof. F. W. Unger in Göttingen.

Mit Abbildungen.



Fig. 1. Mischkessel.

Ein Ereigniß, welches bereits das größte Aufsehen in ganz Deutschland erregt hat, ist die Ausgrabung einer beträchtlichen Menge von antikem Silbergeräth am Galgenberge bei Hildesheim durch Soldaten, die mit der Herstellung eines Schießstandes beschäftigt waren. Dasselbe bestand in einer reichen Ausstattung zu Trinkgelagen, allerdings nicht mehr vollständig, da von vielen Gegenständen sich nur noch einzelne Bruchstücke oder angelöthete Theile vorfanden; und es blieb einigermaßen zweifelhaft, ob man hier nur solche Fragmente vergraben hatte, oder ob das Fehlende noch in der Erde steckt oder auch theilweise im Tumult der ersten Auffindung zerstört, verstreut und abhanden gekommen sei. Der Schatz der schon an sich selten, und vollends in einer Gegend, welche die Römer nie betreten haben, eine ganz unerhörte Erscheinung ist, hat in einer Mulde etwa 9 Fuß tief unter der Erde gelegen; wahrscheinlich ist aber an dieser Stelle ein tieferer Wasserriß im Laufe von Jahrhunderten allmälig zugeschlemmt worden, so daß man annehmen darf, daß der ehemalige Eigenthümer ihn in einer geringeren Tiefe geborgen habe. Geborgen war er aber mit aller Vorsicht, denn zwei größere Gefäße standen umgestürzt und bedeckten die kleinern, und ein

paar andere größere Gefäße waren daneben besonders aufgestellt. Dadurch sind die kleineren Stücke sehr gut erhalten; nur die zusammengesetzten Gefäße sind — wahrscheinlich durch Umwandlung der Löthmasse in Schwefelblei — in ihre Bestandtheile zerfallen, so daß alle Henkel und Füße von den Gefäßen getrennt waren und auch die getriebenen Silberkrusten sich von ihrer geschmiedeten oder gegossenen Grundlage abgelöst hatten. Glücklicherweise haben sich umsichtige Männer der Sache sofort angenommen. Das Eigenthumsrecht der Militärbehörde war nicht zweifelhaft, da dieselbe das Grundstück behuf Anlage von Schießständen gekauft hatte. Daß den Soldaten eine Entschädigung gebühre, verstand sich dabei von selbst. Auf der andern Seite hat man sich bemüht, den Besitz dem Museum der Stadt Hildesheim zu gewinnen, und daß diese davon einen unberechenbaren Vortheil gehabt haben würde, liegt auf der Hand. Indessen ist dies nicht gelungen. Der Schatz befindet sich jetzt im Museum zu Berlin.

Daß dieses Silbergeräth antik sei, wurde allerdings in Hildesheim anfangs nicht geahnt, oder wenn einer oder der andere der dortigen Schulmänner daran gedacht hat, so wagte er nicht es auszusprechen, bis die Alterthumsforscher der Universität Göttingen ihre Stimme abgegeben hatten. Prof. Wieseler war der Erste, der den Fund in Augenschein nahm und für antik erklärte. Nachdem die von Dr. Benndorf zum größten Theil erst aufgefundenen 24 Inschriften durch Hofrath Sauppe in Nr. 18 der Nachrichten von der k. Gesellschaft der Wissenschaften bekannt gemacht und erläutert worden sind, ist der antike Ursprung des Geräths außer Frage.

Aber nicht bloß der Umstand, daß eine große Anzahl von antiken Silbergeräthen auf einem von den Römern nie betretenen Boden gefunden wurde, macht dieses Ereigniß merkwürdig, sondern noch viel bedeutender ist, daß dieselben zu den schönsten Produktionen gezählt werden müssen, welche das Kunsthandwerk der Griechen und Römer je geliefert hat. Sie gehören, was auch durch die Form der Inschriften bestätigt wird, unbedingt der glänzendsten Periode der römischen Kunst, dem augusteischen Zeitalter an, und stellen uns dessen hoch getriebenen Luxus, sowie dessen Aneignung der griechischen Kunstformen auf das Anschaulichste dar. Ein Theil der Geräthe sind wahre Kunstwerke, die zum Theil auch noch ein besonderes archäologisches Interesse darbieten, indem einige Attribute der Götterbilder bisher auf antiken Werken noch nicht vorgekommen sind, obgleich sie in Aeußerungen einzelner Schriftsteller ihre hinreichende Erklärung finden. Jedoch diese Seite zu berühren, muß ich den eigentlichen Archäologen und Mythologen überlassen und mein Freund Wieseler hat darüber bereits in der Hannover'schen Zeitung sich ausgesprochen.

Der Kunstwerth der einzelnen Stücke ist indessen sehr ungleich, wie denn auch aus den Inschriften hervorgeht, daß die Gefäße aus verschiedenen Werkstätten stammen. Mehrere dieser Inschriften enthalten nämlich neben den Gewichtsbezeichnungen lateinische Namen und Buchstaben, die wahrscheinlich die Silberarbeiter oder die Verkäufer anzeigen, denn auf die Besitzer kann man sie nicht deuten, weil das Ganze offenbar einem gemeinsamen Zwecke gedient hat und mithin auch in dem Besitze desselben Mannes gewesen sein muß. Andere Inschriften unterscheiden sich durch abweichende Zeichen für Pondo. Jene Namen sind übrigens gleichgültig, da man nicht annehmen kann, daß der Silberarbeiter auch der Künstler gewesen ist, der die Form gemacht hat. Die meisten geschmückteren Gefäße sind von getriebener Arbeit, und bekanntlich wird die aus ziemlich dünnem Silberblech getriebene Kruste auf wesentlich mechanischem Wege nach einer in Eisen gegossenen Form hergestellt. Man weiß ferner, daß die Römer in der guten Zeit kaum eigene Künstler hatten und ihre Kunstwerke von Griechen arbeiten ließen. Griechische Arbeiten muß man also auch hier voraussetzen, während die Namen lateinisch sind. Von den besten Gefäßen hat die photographische

Anstalt von A. H. Burdorf in Hildesheim elf Stück photographirt und es sind die meisten wohl gelungen. Der Bildhauer Küsthardt daselbst hat alle Stücke von einiger Bedeutung in Gyps abgegossen. Diese letztere Sammlung sollte künftig in keinem deutschen Museum fehlen.

Das von Dr. Benndorf aufgenommene und in der Kölnischen Zeitung veröffentlichte Verzeichniß*) enthält über 50 Nummern, deren Gewicht zu 90 Pfund angegeben wird, wonach sich der Silberwerth etwa auf 2700 Thaler berechnet. Wir geben hier nur eine Beschreibung einiger der bedeutendsten Stücke, die wir durch die beigedruckten Holzschnitte erläutern. Ich erwähne zuerst den etwa ½ Meter hohen Krater oder Mischkessel, den wir hier in Fig. 1 mittheilen. Die äußerst zierlichen und geschmackvollen Verzierungen, von denen die Abbildung nur einen unvollkommenen Begriff geben kann, tragen ganz den Charakter der leichten Malereien, welche an den Wänden von Pompeji vorkommt. Als ich denselben sah, waren mir die Inschriften noch nicht bekannt, und es war daher noch die Frage offen, ob wir es mit der Antike oder mit deren Nachahmung aus der Zeit der Renaissance zu thun hätten. Bei allen anderen Gefäßen konnte man eine solche Nachahmung für möglich halten, wenn auch kein Künstler bekannt war, der so frei von jeder individuellen Manier sich den antiken Stil angeeignet gehabt hätte. Nur bei diesem Krater schwand meiner Empfindung nach jeder Zweifel, dieser konnte nur aus den Händen eines römischen oder griechischen Künstlers hervorgegangen sein. Um so mehr muß man es beklagen, daß dieses schöne Gefäß, wie mir berichtet wird, im Museum zu Berlin bei dem Untersuchen und Betasten gänzlich zertrümmert ist, und es wäre zu wünschen, das sich dort Jemand fände, der demselben eine ebenso aufopfernde Geduld zuwendete, um es aus den Bruchstücken wieder zusammen zu fügen, wie sie der berühmten gläsernen Portlandvase im britischen Museum, welche bekanntlich durch einen hineingeworfenen Stein zerschmettert wurde, zu Theil geworden ist. Allerdings war das Gefäß schon damals, als ich es in Hildesheim sah, in einem bedenklichen Zustande. Es existirte davon nur die Kruste aus dünnem Silberblech. Diese war benutzt worden, um einen Theil der kleinern Gefäße in der Erde zu bedecken, und in Folge davon mehr angegriffen, als die letzteren. Zudem war der Boden herausgebrochen, indem derselbe von dem zweiten Spatenstich getroffen zu sein scheint. Die Verzierungen waren nur auf der einen Seite deutlich und wohlerhalten. Die andere Seite und der unterste Theil der Vase war, so viel ich mich erinnere, gänzlich rauh, und also wahrscheinlich durch Wasser oder Gase durch und durch zerfressen. Ich habe selbst das Gefäß in der Hand gehabt und sofort bemerkt, daß es mit Vorsicht behandelt werden mußte, wenn nicht an den Rändern einzelne Stücke abgebrochen werden sollten. Die gut erhaltene Seite enthielt nun die Darstellungen, welche die Abbildung zeigt. Unten die beiden Greife, die mit abgewandten Köpfen gegeneinander gesetzt sind, so etwa, wie die Thiere auf persischen oder babylonischen gewirkten Zeugen angeordnet zu werden pflegten. Beachtung verdient die eigenthümliche Behandlung der Flügel, die mit einer Art von Decken versehen sind, welche in blattartige Enden ausgehen. Es erinnert dieses etwas an die heraldischen Thiere und mag seinen Ursprung gleichfalls in asiatischen Teppichmustern haben, denen offenbar die eigenthümliche Zeichnung der Wappenthiere zur Zeit der Kreuzzüge nachgebildet worden ist. Zwischen den Greifen erhebt sich das Rankenornament, welches die Vase überzieht, und das mit einer Leichtigkeit und gefälligen Anmuth behandelt ist, die nicht übertroffen werden kann. Ebenso ausgezeichnet waren die hocherhaben gearbeiteten Kinder oder Eroten behandelt, welche sich auf den Ranken bewegen und sich mit Wasserthieren zu schaffen machen. Einer hat einen Fisch an der Angel, die beiden andern ziehen mit Dreizacken 'gegen Krebse zu Felde.

*) Auch abgedruckt in der „Kunstchronik“ Nr. 3 des laufenden Jahrgangs.

Den einen Krebs hält ein Fisch im Maule, der seinen Schwanz um eine Ranke geschlungen hat. Auch diese reizenden Figuren giebt die Abbildung nur unvollkommen wieder. Glücklicher Weise ist die Form dieses Gefäßes durch Küsthardt's Gypsabguß erhalten, und es wäre vielleicht sogar möglich, vermittelst desselben ein vollkommen treues Facsimile in getriebenem Silber herzustellen.

Besonders merkwürdig sind demnächst vier ziemlich tiefe Schalen mit so auffallend hoch gearbeitetem Reliefs auf dem innern Boden, daß sie weniger zu wirklichem Gebrauch, als zum Schmuck der Tafel geeignet erscheinen. Die größte derselben, hier in Fig. 2 dargestellt, ist rund, etwa 25 Centimeter im Durchmesser, mit zwei Handgriffen und einem Fuße versehen, und hat außer dem Medaillon eine äußerst geschmackvolle vergoldete Palmetten-Verzierung im ionischen Stil am innern Rande. Das Medaillon enthält die schöne Figur einer auf einem Felsen sitzenden Minerva. Sie sitzt nach rechts gewendet; der stark nach links sich umblickende Kopf ist mit dem Helm bekleidet, den drei Roßschweife auf drei besonderen



Fig. 2. Schale mit Hochrelief.

Kristen zieren. Von vorzüglicher Schönheit ist das Gewand. Die Figur trägt die Aegis und den Doppelchiton. Mit der Linken umfaßt sie einen Schild, den sie auf den Felsblock stützt; die Rechte ruht auf dem Griffe eines Pflugsterzes. Der rechte Arm ist weniger fein geformt, als man nach dem Uebrigen erwarten sollte. Ihr gegenüber sitzt eine Eule auf einem anderen Felsen, an dem ein Lorbeerkranz aufgehängt ist. Helm, Aegis und Pflug sind vergoldet. Es muß übrigens bemerkt werden, daß die Minerva bei weitem nicht so künstlerisch vollendet erscheint, als das Ornament des Randes, was allerdings wohl in der Natur des Kunsthandwerks seine Erklärung findet.

Zwei kleinere ovale Schalen bilden Gegenstücke. Sie enthalten Brustbilder der Kybele und des Deus Lunus. Der Kopf der Kybele, nach rechts gewandt, ist streng und edel, doch etwas durch die verdrückte Nasenspitze entstellt. Das Haar fällt üppig in Wellenlinien auf die Schultern herab. Auf dem Haupte trägt sie die Mauerkrone, jedoch ohne Zinnen. Ueber der linken Schulter ragt das Tympanon, die Kesselpauke, die bei ihrem nächtlichen orgiastischen Gottesdienste ertönte, hervor. Der Deus Lunus wendet den edlen, dem Apollo

ähnlichen Kopf mit reichem auf die Schultern herabwallenden Lockenhaar nach links. Er trägt eine mit Sternen gezierte phrygische Mütze und um den Hals eine schuppenartige Kette, Torques, deren Enden nach vorn dicker werden und in Halbkugeln ausgehen, die durch eine kleine Schließplatte verbunden sind. Hinter seinen Schultern steigen die Mondhörner auf. Die vierte Schale enthält das Brustbild des Herkules in der Wiege, der die von der feindlich gesinnten Juno gesandten Schlangen erwürgt. Der fast ganz frei heraustretende Kopf ist beinah völlig nach vorn gewendet und für ein antikes Werk wenig ideal gehalten. In den zusammengekniffenen Augen und dem lachenden, halboffnen und die Zähne weisenden Munde hat der Künstler die innere Lust des Kindes bei dem anstrengungslosen Zerdrücken der Schlangen in den geballten Händchen ausgedrückt. Es liegt darin etwas von dem Naturalismus des Lysippus, der bekanntlich mit Vorliebe Herkulesbilder dargestellt hat. Den inneren Rand der Schale faßt eine hübsche Arabeske mit Hasen, Hunden, Vögeln, Greifen und dergl. ein.

Unter den übrigen Gegenständen müssen zunächst die Bruchstücke eines silbernen Dreifußes hervorgehoben werden, besonders die drei Büsten des bärtigen Bacchus, welche die Spitzen der drei Hauptstäbe hermenartig krönen. Auch die Thierklauen, welche die dazu gehörenden Füße bildeten, sind erhalten. Dann aber verdient eine Anzahl von Bechern und



Fig. 3. Becher mit doppelten Henkeln.

Pokalen vorzügliche Beachtung, theils wegen ihrer geschmackvollen Gefäßformen, theils wegen der Schönheit der reichen Ornamente, die gewiß von keinem bekannten Werke ähnlicher Art übertroffen wird. Nur ein Becher von konischer Form und mit Thierkämpfen in flachem Relief geziert, unterscheidet sich in beiden Beziehungen unvortheilhaft von den übrigen. Auch der Gegenstand, der auf ihm dargestellt ist, weicht von dem ab, was sich auf den übrigen Trinkgefäßen findet. Hier sehen wir nämlich durchgängig bacchische Embleme, unter denen Masken eine Hauptrolle spielen, und besonders diese letzteren sind im höchsten Relief mit unübertrefflicher Kunst ausgeführt.

Einige dieser Gefäße haben die bekannte Pokalform; zum Theil mit doppelten Henkeln, die aus zusammengeflochtenen Epheuzweigen gebildet sind (Fig. 3). Andere sind halbkugelförmig gestaltet, und haben, dem Anschein nach, auch keine Füße gehabt, so daß sie nur umgestürzt aufgestellt und nur in der Hand mit Wein gefüllt werden können. Die Verzierungen der Außenseite zerfallen bei einigen Gefäßen in einen oberen und unteren Theil, und es findet sich die Anordnung, als ob der untere Theil des Bechers einen Tisch oder eine Basis bildete, über die Thierfelle gedeckt und auf der die Zierrathen der oberen Hälfte aufgestellt sind. So liegen an einem zweihenkeligen Pokal über einem solchen Gehänge von Ziegenfellen groteske bärtige Masken, auf jeder Seite zwei, anscheinend Flußgötter und

Silene, zwischen denen eine Verzierung von Ephen und Weinlaub angebracht ist. An einem andern, mehr halbkugelförmigen Becher liegen in ähnlicher Weise auf Löwenfellen bacchische Masken, z. B. ein bärtiger epheuumkränzter Kopf und ein Silen, zwischen denen bacchische Embleme, eine Schalmei, ein Thyrsusstab, schweben (Fig. 4). Ein dritter Pokal enthält am unteren Theil nur eine Arabeske von Blättern und Blumen, zwischen denen verschiedene Vögel stehen, unter anderen ein Reiher, der einen Fisch verschlingt. Der obere Theil dagegen zeigt uns einen ländlichen Aufenthalt, der dem Bacchus geweiht zu sein scheint. Unter einer Weinlaube zwischen knorrigen Stämmen sehen wir die Herme eines Gartengottes, umgeben von ernsten und komischen Masken, männlichen und weiblichen, die theils am Fußboden und auf Postamenten stehen, theils neben Schalmeien und Hirtenstäben in der Laube aufgehängt sind. Diese Masken sind vorzüglich fein und zierlich gearbeitet.

Es kommen aber auch andere Arten von Zierrathen vor, z. B. in einander verschlungene Lorbeerzweige, ferner eine sehr zierliche Bandschleife über einem mit flatternden Bändern umwickelten Fruchtgehänge u. s. w. Erwähnenswerth ist noch eine sehr einfache, gravirte oder vielmehr niellirte Epheuverzierung mit grün emaillirten Blättern. Bekanntlich sind griechisches und römisches Niello und Email kaum bekannt. Dieselbe Technik kommt noch einmal an einem Gehänge mit emaillirten Perlen vor, womit der abgebrochene Hals einer großen Vase verziert ist.

Aehnliche Funde von antikem Silbergeräth sind nur äußerst selten gemacht worden. Zu Pompeji hat man im Jahre 1835 in dem danach benannten Hause der Silbergeschirre 14 silberne Gefäße, zum Theil mit schönen figürlichen Darstellungen, zu Tage gefördert. Zu Berthouville bei Bernay in der Normandie grub 1830 ein Grundbesitzer, Prosper Taurin über 70 Stücke Silbergeräth, zusammen 50 Pfund schwer, aus, die Raoul Rochette um 15,000 Francs für das Pariser Museum ankaufte. Es war ein Tempelschatz, dessen Gegenstände verschiedenen Zeiten der drei ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung anzugehören schienen, und man wagte nicht, Gypsabgüsse davon zu nehmen, da das gefahrlose Mittel der elastischen Leimformen noch nicht bekannt war. Die Zierrathen sind zum Theil reicher, als an dem Hildesheimer Funde, verrathen aber keinen so feinen Geschmack. Dies sind die einzigen größeren Ansammlungen von antiken Silbergeräthen, die überhaupt bekannt wurden. Der Trier'sche Jesuit Masen berichtet in seinen Annalen von einem in einer steinernen Truhe, wahrscheinlich einem Sarkophage, verwahrten Schatze von antikem Silbergeschirr, das auf einem Besitzthum seines Profeßhauses im J. 1629 ausgegraben wurde. An Silberwerth übertraf es weit alle bekannten Funde und war mit Bildnissen, Gladiatorkämpfen und mythologischen Gegenständen reich geschmückt. Eins der Gefäße enthielt eine Widmung: Audentia Nicetio. Den angegebenen Umständen nach kann man jedoch annehmen, daß dieses Geräth aus spätrömischer Zeit stammte und also an Kunstwerth nicht bedeutend war. Dieser Fund ist von den Jesuiten, die eben in Geldverlegenheit waren und bei der Ungunst der Zeitverhältnisse nicht daran dachten, von kunstfreundlichen Fürsten einen höhern Kaufpreis zu erzielen, eingeschmolzen worden. Außerdem kennt man nur einzelne Silberstücke, die in verschiedenen Sammlungen vorkommen, und von denen einige allerdings eine sehr hervorragende Bedeutung haben. Abgesehen von den in Müller's Archäologie (3. Ausg. S. 435) verzeichneten Beispielen, gehören die am Rhein gefundenen Phalerä im Besitz des Königs von Preußen zu dem Ausgezeichnetsten, was in dieser Art vorgekommen ist. Es sind Medaillons mit sehr hochrelief gearbeiteten Köpfen von ganz ausnehmender Schönheit. Ich sah sie in der bei dem zweiten internationalen Congreß für Archäologie zu Bonn im vergangenen Herbst veranstalteten Ausstellung, und wenn mich die Erinnerung nicht täuscht, so übertrafen sie die Hildesheimer Medaillons in hohem Grade. Zu einer Ver-

gleichung mit diesen ist jetzt in Berlin Gelegenheit. Noch bedeutender erscheint, so weit die davon veröffentlichten Zeichnungen ein Urtheil gestatten, die große Petersburger Vase, welche 1865 in Südrußland unweit des Dniepr aus einem scytischen Königsgrabe ans Licht gezogen worden ist.

Es ist hier nicht der Ort, sich in Erörterungen über den wahrscheinlichen Ursprung des Hildesheimer Schatzes zu ergehen. Eine Hypothese, die denselben jedem Deutschen doppelt werthvoll erscheinen lassen muß, daß nämlich hier das von Arminius erbeutete Silbergeschirr des Varus zu Tage gekommen sei, ist in Zeitungen mehrfach besprochen worden. Sie liegt in der That so nahe, daß Jeder von selbst darauf kommen muß, und Alles, was uns von der Varusschlacht überliefert ist, scheint dieselbe zu bestätigen, während kaum eine andere Gelegenheit denkbar ist, welche eine so große Anzahl römischer Werthsachen in diese Gegenden gebracht haben könnte, und da eben so schwer die Annahme Glauben finden wird, daß ein solcher Schatz in neuerer Zeit etwa aus einem italienischen Museum oder aus sonstigem Privatbesitz eines Sammlers hierher entführt sei. Ob ein Pergamentstück, das mit diesen Sachen ausgegraben sein soll, darüber noch irgend eine Aufklärung wird geben können, muß die Zukunft lehren. Ich habe dasselbe nicht gesehen und bin ebenso wenig im Stande, die Zuverlässigkeit der darüber verbreiteten Nachrichten zu beurtheilen. Auch dieser Punkt wird ohne Zweifel noch der erforderlichen Kritik unterzogen werden, zu der mir alles Material fehlt.



Fig. 4. Trinkgefäß.

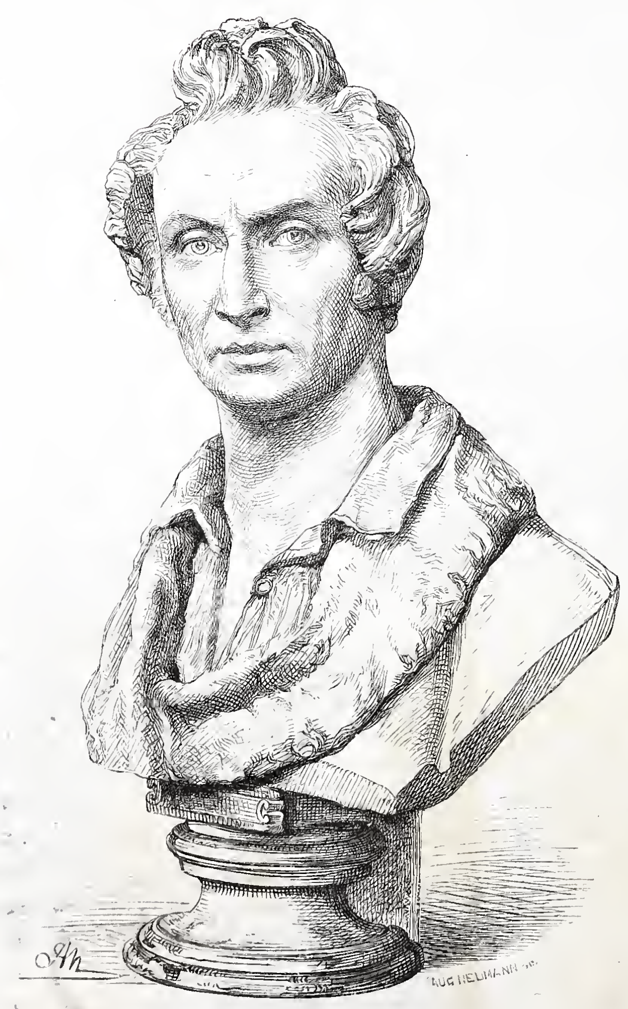
Zwei Radirungen von Eugen Neureuther

nach

Karl Rottmann.

II. Sikyon.

Mit einer Radirung und einem Holzschnitt.



Büste Rottmann's, modellirt von Wichmann.

Während der kleine Aufsatz, mit welchem wir die erste unserer Radirungen begleiteten, gleichsam nur eine Randverzierung zum Bilde selbst sein sollte, sehen wir heute durch die Illustration, womit die Redaktion unsern Text ausgestattet hat, auch die Ansprüche an denselben gesteigert. Das Bildniß des Meisters (nach Prof. Wichmann's Büste), welches diese Zeilen krönt, scheint zu einer eingehenderen Charakteristik der künstlerischen Persönlichkeit herauszufordern, als wir sie bei den neulich versprochenen historisch-kritischen Aphorismen im Sinne hatten. Gleichwohl verbietet uns der Raum, den Ton einer Monographie anzuschlagen und methodisch zu Werke zu gehen. In solcher Lage wird man uns nicht verargen, wenn wir statt des geschichtlich strengen Fadens einen loseren polemischen einführen und unserm Meisterbilde, statt durch weitläufige Deduktionen, kurzweg durch einen Vergleich Leben und Relief zu geben trachten, den uns eine frühere Publikation der Zeitschrift selbst an die Hand giebt. Doch richten wir jetzt vor allem den Blick auf die heutige.

Sikyon mit dem Parnaß, wie (zum Unterschied von dem andern Sikyon mit der Fernsicht auf Korinth) das vorliegende Bild genannt wird, ist das 19. Gemälde des Rottmannsaales. Zur Orientirung über den Gegenstand diene zunächst Lange's Beschreibung:



SIKYON

„Auf zerklüfteten Felsenmassen dehnt sich eine Hochebene aus, über welche, einer himmlischen Feste gleich, der Parnaß hoch hereinschaut. Zur Seite rechts führt uns der Blick nach dem lepantischen Golf. Auf der Mitte der Hochebene erblicken wir die Kirche eines kleinen Orts, zu dessen linker Seite eine Anhöhe sich erhebt. Am Fuß dieser Anhöhe sind die Ruinen des alten Theaters von Sikyon gelegen. Theils noch auf der Hochebne, theils auf der zur Rechten nach dem Golf sich absenkenden Seite war die alte Stadt erbaut, die als Künstler-Stadt im Alterthum eines weit verbreiteten Ruhmes genoß."

Indem wir nun, statt auf eine Analyse der künstlerischen Gestaltung dieses Stoffes oder gar auf ein poetisches Ausmalen derselben uns einzulassen, einfach wieder auf die Radirung verweisen, können wir allerdings nicht verhehlen, daß dieser zur vollkommenen Wiedergabe des Originals ein Weniges fehlt. Die Nadel hat hier nicht ganz die Schwierigkeiten überwunden, welche für sie stets in der Darstellung stimmungsvoller Lüfte liegt, wenn ihr dabei nicht die starken Gegensätze vertikaler Accente, wie z. B. den Himmel durchschneidende Baumgruppen zu Hülfe kommen. Doch ist in unserm Fall der Mangel nicht so groß, daß dadurch der Eindruck wesentlich alterirt würde. Im Uebrigen steht die Platte wohl mit der von Olympia auf gleicher Höhe und besonders werthvoll wird sie uns noch dadurch, daß sie uns gerade dasjenige Gemälde des Meisters vergegenwärtigt, in welchem sich die volle Eigenthümlichkeit und Hoheit seines Genius vielleicht unter allen seinen Werken am schärfsten und vollendetsten ausgeprägt hat. Für mein Theil wenigstens wüßte ich, weder im griechischen noch in dem älteren italienischen Cyklus, kaum ein anderes Bild zu bezeichnen, in welchem die antike Baukunst des Rottmann'schen Stiles sich in so vollkommener Reife geoffenbart hätte und dem zugleich der tiefe elegische Seelenklang seines erhabenen Ernstes im nämlichen Maße einwohnte, wie er diesen gediegenen Erzguß der Hochebene von Sikyon durchdröhnt. Die „himmlische Feste" des Parnaß allein schon scheint mir jedem „Götterberge" die Waage zu halten, den jemals ein Meister der „historischen Landschaft" erfunden hat. Diesem Sikyon gegenüber — was soll ich es leugnen! — will mir z. B. Preller's Odysseus bei den Heliosrindern als eine recht theatralische, versetzstückartige Komposition erscheinen. Möge nun der Leser mit dem vorliegenden Blatt die Radirung nach dem Preller'schen Karton im ersten Hefte des ersten Jahrganges unserer Zeitschrift vergleichen und dann selbst entscheiden, ob nicht etwa mit weit besserem Rechte von Rottmann gesagt werden könne, was unser geehrter Mittarbeiter Max Jordan damals von Preller gesagt hat:

„Das Eigenthümliche der historischen Darstellung, alle Formen eben als solche wiederzugeben, sie als getriebene Arbeit, als Hülle lebendig organischen Wirkens erscheinen zu lassen, das keine Phrase duldet, hat erst er wieder vor Augen geführt." u. s. w. (Siehe Jahrgang 1866, S. 18).

Daß Preller noch Anderes geschaffen hat als den Odysseus bei den Heliosrindern, sei bei alledem nicht vergessen, und auch das ist mir sehr wohl bewußt, daß Stil nun einmal ein ganz besonderer Saft ist, der nicht allzureichlich in den Adern der zeitgenössischen Kunst fließt. Was ein Meister wie Preller in Mitte der heutigen Produktion werth sei, glaube ich daher ebenso lebhaft zu fühlen, wie irgend einer seiner Verehrer. Jedenfalls geht mir die Betheuerung aufrichtiger Hochachtung für seine Odyssee nicht weniger von Herzen als Jordan die Versicherung, daß er keineswegs ein „zu hartes Urtheil über die Landschaftsmalerei der Zwischenzeit" (von Koch bis Preller) fällen wolle. Wenn aber der nämliche Kritiker, in einem Athem mit dieser Versicherung, ja unter dem Zusatze, daß es „undankbar wäre zu verkennen was Lessing, Rottmann, Schirmer, Albert Zimmermann und Andere uns bedeuten," nichts destoweniger die Meinung glaubt aussprechen zu dürfen, daß man, ohne Jemand zu nahe zu treten, doch sagen könne „der Genius habe sich (seit

Koch) nicht in gleichem Schritt mit dem Talente" entwickelt: dann meine ich meinerseits, daß man dergleichen nicht ganz unbeantwortet hingehen lassen darf. Rottmann, den Schöpfer des absolut-landschaftlichen Stilbildes, steckt man nicht so ohne Weiteres in einen Sack mit diesen „und Anderen," um schließlich Preller, den Erneuerer der sogenannten historischen Landschaft, allen diesen „Talenten" gegenüber als den alleinigen Träger des „Genius" deutscher Landschaftsmalerei (seit Koch) erscheinen zu lassen. Selbstverständlich habe ich es hier auf keine Künstlerwage à la de Piles abgesehen und werde nicht darüber streiten, wer von unsern Meistern ein Genie und wer nur ein Talent sei. Die angeregte Streitfrage dreht sich überhaupt nicht so fast um Rottmann und Preller hinsichtlich des Unterschiedes ihrer Begabung, als vielmehr um die kunstgeschichtliche Stellung der Kunstgattungen, welche sie vertreten. Darum eben schien sie mir der Anregung werth.

Was die sogenannte historische oder heroische Landschaft betrifft, bekenne ich mich im Allgemeinen noch immer zu der Ansicht F. Th. Vischer's, daß dieselbe, mit ihrer „zu bedeutenden Staffage", welche das Landschaftliche nicht zum vollen Recht eines ungetheilten Interesses kommen läßt, rein ästhetisch betrachtet, eigentlich als kein bleibender, weil kein reiner Kunstzweig aufzufassen sei, sondern als eine kunstgeschichtliche Uebergangsform in welcher, mit Vischer zu reden, die Landschaft noch „an der Nabelschnur des historischen Gemäldes hängt." Vornehmlich die beiden Poussin haben freilich diese „Uebergangsform" thatsächlich zu einem Kunstzweig von so nachhaltiger Lebenskraft ausgebildet, daß derselbe bis auf den heutigen Tag, bis auf Preller, nicht aufgehört hat, reichliche Schößlinge und Ableger zu treiben. Ich wüßte auch nicht, warum wir moderne Eklektiker, die wir ja fast durchweg auf Wiedergeburt und Emancipation aller geschichtlich erwachsenen Kunstformen gestellt sind, uns nicht auch dieser Erscheinung sollten erfreuen können, besonders wenn der alte Kunstzweig mit so viel individueller Begabung wie bei Preller okulirt wird. Was mich aber, bei aller Vorurtheilslosigkeit gegen die neueren Resultate dieser Richtung, dem Principe nach immer wieder auf die Vischer'sche Ansicht zurückführt, das sind nicht so sehr die alten Skrupel über das Vermengen eines fremdartigen und überlegenen Stoffinteresses mit dem rein landschaftlichen, — das mir, offen gestanden, nach allen meinen heutigen Anschauungen an und für sich kein gar so großes Bedenken mehr einflößen könnte, — sondern es ist hauptsächlich eine artistische Konsequenz der „zu bedeutenden Staffage," nämlich das allzu anspruchsvolle Größenverhältniß der Figuren, welches sie mit sich bringt und das fast immer mehr oder weniger den Eindruck landschaftlicher Größe beeinträchtigt, auf welchen es doch eigentlich abgesehen ist. Und soviel ist gewiß: das wahrhaft Bedeutende und Bleibende an Poussin selbst ist nicht das Ausstaffiren der Landschaft mit „historischem" Stoffgehalt, sondern die schöpferische Uebertragung historischen Stilgefühls in architektonisch-plastische Gestaltung der Landschaft, wodurch er uns zum Propheten großer Naturanschauung und landschaftlicher Kunstschönheit geworden ist. In dem bekannten gedankenhaften Charakter der Periode des Aufschwungs neudeutscher Kunst war es begründet, daß man sich damals noch nicht sogleich dieser eigentlich bleibenden Bedeutung der Poussin'schen Landschaft bewußt ward, so daß Koch und Reinhart noch einmal in das Mythologisiren und die „zu bedeutende Staffage" mit allen ihren Konsequenzen verfielen. Erst Rottmann — und das ist sein Prophetenthum, auf welchem sein eminentes kunstgeschichtliches Verdienst beruht — erst Rottmann sah in Poussin nichts Anderes als Schönheit und nur Schönheit. Mit seinem an Poussin und Claude gebildeten Auge trat er, ein selbständiger Genius, in die freie Natur hinaus und fand, daß Schönheit kein Mythus, sondern wahrhaftig in der Natur sei, wenn man sie stilvoll aufzufassen weiß. Jetzt erst war das absolut-landschaftliche Stilbild geschaffen. Daß diese Schöpfung gerade die glänzendste That des „Genius" deutscher Landschaftmalerei

im neunzehnten Jahrhundert gewesen sei, ist wohl für den kunstgeschichtlich Denkenden schon längst keine Frage mehr und wird dem unparteiischen und intelligenten Freunde der Kunst angesichts unseres Sikyon vielleicht noch deutlicher werden. Die ungeschmälerte Anerkennung dieser kunstgeschichtlichen Thatsache zu wahren, hielt ich für meine Pflicht; absolute Vergötterung unseres Meisters würde mir aber jedenfalls noch viel übler lassen als der Fanatismus für die orthodoxe historische Landschaft den Panegyrikern Preller's, denen in ihrer Sphäre von „Götterbergen, Götterbäumen, Götterlüften" auch das Vergöttern ihrer Heroen schon eher nachzusehen ist.

Haben wir mit Stolz das absolut-landschaftliche Stilbild als eine zeitgeborene und nationale Schöpfung anerkannt, so versteht es sich zugleich von selbst, daß sein Schöpfer, bei aller persönlichen Größe der Begabung, auch nicht ganz frei zu sprechen sein werde von den Schwächen, welche der Kunst seiner Zeit und seines Volkes überhaupt anhaften. Der Vorwurf allzu reflektirter Gedankenhaftigkeit, welcher auch gegen ihn zuweilen erhoben wird, möchte ihn nun zwar nur im allergeringsten Maße treffen. Denn gleichwie die Hochebene unseres Sikyon aus einem fast untheilbaren Gemenge von Naturformen und Trümmern menschlicher Kultur sich aufbaut, so steht ja, schon bei dem bloßen Klange von Hellas' Namen, der klassische Boden unzertrennlich von den klassischen Erinnerungen vor der Phantasie des modernen Menschen und keiner von uns Deutschen zumal wird jemals die geweihte Erde Griechenlands betreten können, ohne daß ihm der Eindruck des Landes mit seinen geschichtlichen Traditionen unwillkürlich und unmittelbar in eine einzige Gesammtstimmung verwüchse. Wie Rottmann als Künstler in diesem Punkte dachte, haben wir in dem neulich mitgetheilten Briefe aus Corfu gelesen, und daß er zum Ausdruck der historisch gehobenen Gesammtstimmung hellenischer Eindrücke in seinen Gemälden nur streng landschaftlicher Mittel sich bediente, steht jedenfalls außer Zweifel. Eben darum dürfte unsere Bezeichnung seines Stiles als des absolut- landschaftlichen die genaueste sein. Ein allzudirektes Hinweisen auf geschichtliche Lokalerinnerungen durch eine die Absicht verrathende Wahl der Stimmung und Staffage, ist ihm nur in sehr vereinzelten Fällen nachzuweisen, wie es denn namentlich bezüglich der letzteren ewig das herrenlose Roß auf dem Schlachtfelde von Marathon ist, worauf die rigorosen Aesthetiker Schule reiten. In der überwiegenden Mehrzahl der griechischen Landschaften sind aber Stimmung und Staffage keineswegs vorzugsweise blos dem historischen Anklang angepaßt, sondern durchweg vor allem dem landschaftlichen Charakter des Orts gemäß erfunden; dies ist auch bei den Bildern unserer Radirungen der Fall.

Wir haben aber noch eine andere Bemerkung zu machen. Der alte Hang germanischer Romantiker, in die Ferne zu schweifen, im Bunde mit gewissen Neigungen der Zeit, welchen die ethnographisch-poetische Schilderung „ganzer Länderphysiognomien" als ein neues kulturhistorisch höchst bedeutsames Feld der Landschaftsmalerei erschien, sind in der That nicht ohne Einfluß auf Rottmann's arglos-schwungvollen Geist geblieben. Daher die mehr und mehr hervortretende Vorliebe für sehr hohe Standpunkte von weitem Gesichtskreis, welcher wir im italienischen Cyklus noch keineswegs so ausgesprochen begegnen, wie im griechischen, und die allerdings nicht ohne artistische Gefahren gewesen ist. Denn war er auch der Mann, ausgedehnte Landschaften von vielen reichen Plänen künstlerisch zu gliedern, und durch jene antike Baukunst seines Stiles, deren reifsten Typus wir in Sikyon bewundern, stets zu einem fließenden und einheitlichen Ganzen zu gestalten, und war er auch, als Stimmungsmaler, ein Meister in Behandlung der Lüfte geworden, auf welche jetzt mehr und mehr das Hauptgewicht seiner Konceptionen fallen mußte: so waren doch die hohen Standpunkte und weiten Fernsichten unleugbar, ihrer Natur nach, einer Seite seiner Begabung nicht förderlich, deren Entfaltung ohnehin schon von den Kunstzuständen seiner Zeit am wenigsten

begünstigt war. Koloristisch ist die Münchener monumentale Malerei der Ludwigsepoche bekanntlich am wenigsten gewesen, und selbst Rottmann war kein Kolorist, das kann man sich, seit das Studium der Alten wieder in Aufnahme gekommen ist, nicht mehr verhehlen. Bei längerer Lebensdauer hätten wir vielleicht noch eine sehr merkwürdige Umbildung an unserm Meister erlebt. Rahl hatte ihn bereits in dieser Hinsicht sehr nachdenklich gemacht und seine ursprünglich komplete Malernatur, seine empfängliche und bis an's Ende redlich und mit uneigennützigster Begeisterung nach den höchsten Zielen strebende Seele würde den Wahrheiten nicht widerstanden haben, deren allmähliche Erkenntniß die neuere, mehr koloristische Bewegung eingeleitet hat. Dennoch können wir dem Schicksal nicht um seines frühen Todes willen grollen, wenn wir uns erinnern, daß Rottmann mit zunehmendem Alter einem Loos entgegenging, das für ihn härter gewesen wäre, als für Beethoven die Taubheit. Es war Zeit, daß er die Augen schloß, denn der schwarze Staar war im Anzug. Manche Erscheinungen, welche uns an seinen spätesten Werken, namentlich im Vergleich mit den Arkadenfresken, befremden, sind zum guten Theil seiner krankenden Sehkraft zuzuschreiben, und wer es weiß, wie er zuletzt an seinen großen breit behandelten Hellasbildern stellenweise mit der Lupe gearbeitet, der wird gewisse Härten und grelle Gegensätze gern entschuldigen, die wir uns sonst nicht zu erklären wüßten. — Ein Anderes ist es mit der öfteren Wiederholung eines Irrthums, wie das Alpenglühen des hohen Göll, welche übrigens der Geschmack der Liebhaber auf dem Gewissen hat. Bei alledem und alledem wird man aber den Stimmungszauber der meisten seiner Gemälde ebensowenig als seinen feinen Formensinn und seine mächtige Gestaltungskraft bestreiten können, und in seinen monumentalen Werken ist er jedenfalls immer noch mehr Maler als irgend einer der Koryphäen seiner Epoche. Das Letzere zu erhärten, habe ich noch ein besonderes Argument zur Hand.

Jules Dupré sagte mir eines Tages: wenn diejenigen unserer berühmten Künstler, welche für große Zeichner gelten, an's Malen kommen, dann leidet in der Regel auch ihre Zeichnung selbst darunter. So lange Sie nicht mit der Farbe zeichnen, sind Sie kein Maler, setzte er bei. — Das fiel mir wieder ein, als ich zum erstenmal die beiden Odysseusbilder von Preller sah, welche sich in der Galerie des Freiherrn von Schack befinden. Diese Gemälde halten das Wort nicht, das die Kartons gegeben haben; in dieser tonlosen neudeutschen Malerei mit ihrer gleichmäßigen Accentuation des Details erscheint auch die Form kleiner, flunkeriger, als sie es an sich ist. Dupré hat recht, dachte ich; Ton und Tonverhältnisse haben nicht blos auf die Richtigkeit, sondern auch auf die Schönheit und insbesondere auf die Großheit der Zeichnung den entscheidendsten Einfluß. — Und war nun auch Rottmann, mit den alten Meistern verglichen, in der That kein Kolorist: das hat er doch mit ihnen gemein, daß die Großheit, das Volumen seiner Form niemals durch seine Farbe leidet, sondern unter seinem breiten Pinsel wächst. Er war also doch mehr als ein Kartonzeichner, er verstand mit der Farbe zu zeichnen und hat somit gegründeten und bleibenden Anspruch auf das vielmißbrauchte: anch' io son pittore!

Hiermit nehmen wir Abschied von den beiden Radirungen, welche wir dem Leser eingehändigt haben und deren Betrachtung dem Verständniß unseres Meisters ohne Zweifel förderlicher sein wird als das beredteste Wort, das wir etwa noch über ihn zu sprechen vermöchten.

Wenn ich gefragt werde, was ich innerhalb der modernen französischen Schule für das Bedeutendste halte, so pflege ich zu antworten: den paysage intime, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil seine Meister das kleine Endchen positiven Fortschritts, das die Alten in realistisch-koloristischer Richtung den Epigonen auf dem Felde der Landschaftsmalerei noch als möglich übrig ließen, zwar nicht ohne Gefahr, aber doch ohne die Grenzen ihrer Kunst

zu überschreiten, wirklich zurückgelegt haben. — Und wenn die Frage an mich gerichtet würde, was wir Deutsche diesen französischen Meistern gegenüberzustellen hätten, dann würde ich ebenso unbedenklich kurzweg antworten: Rottmann — der in idealistisch-plastischer Richtung ganz das Nämliche geleistet hat — Rottmann, den Schöpfer des absolut-landschaftlichen Stilbildes.

A. Teichlein.

Dürer's Hausfrau.

Ein kritischer Beitrag zur Biographie des Künstlers.

Von M. Thausing.

Mit Abbildungen.

II.

Indem wir die Ueberlieferung zu ihren Quellen verfolgen und auf das Maß ihrer Glaubwürdigkeit zurückführen, ist es nicht unsere Absicht, das gerade Gegentheil des bisher Angenommenen zu beweisen. Wollten wir dies, so müßten wir länger bei Dürer's Tagebuch von der Niederländischen Reise verweilen, dessen Inhalt nur auf das beste Einvernehmen der beiden Ehegatten schließen läßt. Bei der offenen Ausführlichkeit und dem ganz privaten Charakter dieser Aufzeichnungen ist ein absichtliches Verschweigen von Thatsachen oder eine Beschönigung derselben im vorhinein ausgeschlossen. Dürer scheint somit innerhalb Jahresfrist keine Veranlassung gehabt zu haben, mit seiner Frau unzufrieden zu sein, wenigstens deutet er das mit keiner Sylbe an. Wohl aber erscheint er als unumschränkter Herr seines Thuns und Frau Agnes in einem Grade von Unterordung, den heutzutage manche ganz anspruchslose Frauen nicht als so selbstverständlich hinnehmen würden. An den reichlichen Ehrenbezeugungen und Einladungen, die ihrem Eheherrn zukommen, nimmt sie zwar in der Regel Theil. Für gewöhnlich jedoch hat er sich bei seinem Wirth in Antwerpen einen bessern Mittagstisch mit Rücksicht auf Wein ausgemittelt und bemerkt dazu: „Aber mein Weib „und Magd mögen heroben kochen und essen." Das scheint er für ganz natürlich zu halten und weiterhin erwähnt er ausdrücklich, wann er mit seinem Weibe gegessen. Wie wohlfeil der Frau ihr bescheidener Haushalt zu stehen kam, geht aus den kleinen Summen hervor, die er ihr verabreicht, während er seine Ausflüge in die benachbarten Städte macht. Auch dritten Personen dürfte Frau Agnes, obwohl damals in ihren vierziger Jahren, keine so unangenehme Erscheinung gewesen sein, sonst könnte Dürer wohl nicht von den vielen Aufmerksamkeiten berichten, deren Gegenstand sie seitens der fremden Kaufleute gewesen. Bald erhält sie kostbare Zeuge zu Gewändern, bald einen Papagei, einmal sechs Fläschchen mit Rosenwasser, ein andermal gar einen Ring, mehr als fünf Gulden werth, zum Geschenke. Von einem Austritt nach Bergen op Zoom bringt Dürer selbst seiner Gattin „ein Niederländisch dünn Tuch auf den Kopf" mit, das mehr kostet, als eine ganze Zehrung daselbst,

und beide freuen sich offenbar des Geschenkes, so daß der Meister flugs ein halb lebensgroßes Porträt der damit geschmückten Frau entwirft, dem er später die Inschrift beisetzt: „Das hat Albrecht Dürer nach seiner Hausfrau konterfeit zu Anttorf in der niederländischen Kleidung im Jar 1521, da sie einander zu der Eh' gehabt hatten 27 Jahr."*)

Doch, wie gesagt, wir wollen hier nicht die der allgemeinen Meinung gerade entgegengesetzte Seite des Verhältnisses herauskehren und dasselbe als ein besonders inniges und herzliches darstellen. Wir möchten es bloß aus der Sphäre eines ungerechtfertigten gemeinen



Dürer's Frau.
(Nach einer Silberstiftzeichnung des Meisters in der k. k. Hofbibliothek zu Wien, von Jos. Schönbrunner.)

Stadtklatsches zu der Höhe einer würdigeren Behandlung emporheben, wie sie einer Persönlichkeit von Dürer's Bedeutung entspricht. Wir nehmen daher auch keinen Anstand statt jenes

*) Die äußerst werthvolle Zeichnung von mildem, gefälligem Gesichtsausdruck befand sich bis vor Kurzem im Besitze des Herrn Posonyi in Wien. Vgl. dessen Katalog der Dürer-Sammlung Nr. 344 und Photogr. Eine andere Darstellung der Frau Agnes, ähnlich der in der Initiale des I. Theiles mitgetheilten, befindet sich in der Kunsthalle zu Bremen. Eine dritte von 1504 mit der originalen Aufschrift: „Albrecht Dürerin" zeigt trotz ihrer schlechten Erhaltung fast in Lebensgröße Züge von seltener Regelmäßigkeit und heiterem lebensfrohem Ausdrucke; diese Zeichnung, früher bei Th. Lawrence, befindet sich gegenwärtig in der gewählten Dürersammlung Hausmann's in Hannover. Der Frauenkopf auf einer Dürern zugeschriebenen Medaille von 1508 hat mit Frau Agnes so wenig gemein, wie das Schwarzkunstblatt von Leonhard.

freundlich herausblickenden Kopfes ein anderes Porträt der Dürerin aus derselben Zeit das erstemal zu veröffentlichen, obwohl dessen seitwärts gerichteter Blick ungünstig erscheint, und überhaupt der Gesichtsausdruck viel weniger gewinnende Freundlichkeit, als würdigen, ja strengen Ernst zur Schau trägt. Dafür ist die Zeichnung von einer Durchsichtigkeit der Formen, von einer Zartheit und zugleich Bestimmtheit in der Führung des Silberstiftes, wie sie die geschickte Hand Jos. Schönbrunner's für unseren Holzschnitt nur in Aequivalenten wiederzugeben vermochte. Ueberhaupt ist das Blatt, dem sie entnommen ist, vom höchsten Interesse. Es stammt aus dem Skizzenbuche Dürer's von der Niederländischen Reise, ist weiß grundirt und in jenem kleinen Querformat, wie auch sonst zerstreute Blätter daraus vorkommen. (Vergl. zwei Facsimile in dem Buche Narrey's über Dürer, Paris, 1866; und Posonyi's A.-Dürer-Sammlung Nr. 446). Auf der einen Seite befindet sich die vortreffliche Silberstiftskizze eines liegenden Löwen, rechts oben steht „zw Gent." Dahin fuhr Dürer nach Ostern 1521 und auf diese Zeichnung bezieht sich jene Stelle seines Tagebuches: „Darnach sahe ich die Löwen und konterfeit einen mit dem Stift."*) Auf der anderen Seite befindet sich links das Brustbild eines Mädchens mit eigenthümlich aufgebundenem Haare, darüber die Worte: „Cölnisch gepend" (Gebände), rechts daneben unser Porträt mit der Ueberschrift: „awff dem rin mein weib pey popart." (Auf dem Rhein, mein Weib, bei Boppart.) Da das Kölnische Mädchen, dessen linke Schulter auf dem Holzschnitt mit angedeutet ist, früher da war, als das Bild der Frau, so kann letztere nur auf der Rückreise gezeichnet sein, also gerade um die Mitte des Jahres 1521. Das Blatt befindet sich vereinzelt im Kupferstichbande Dürer's auf der kais. Hofbibliothek in Wien und ist daselbst bei der Abgabe der zahlreichen übrigen Dürerzeichnungen an die Albertina 1796 allein zurückgeblieben. Die Dürerin erscheint hier im Reise-Anzug, der viele Theile des Kopfes verhüllt, doch wird man demselben Bedeutsamkeit und Spuren ungewöhnlicher Schönheit nicht absprechen können.

Warum hätte wol Dürer seine Frau so oft und so treu abgebildet, wenn sie ihm gleichgiltig oder gar widerwärtig gewesen wäre? Oder wollen wir mit seinem neuesten französischen Biographen uns aller Widersprüche dadurch entledigen, daß wir dieselben in die Persönlichkeit Dürer's selbst hineintragen, daß wir ihn uns von unwiederstehlicher Leidenschaft für seine Xanthippe gequält denken, und ihn so zu einem Pariser Romanhelden, einer anderen Art Chevalier des Grieux stempeln? Das hieße nicht bloß moderne, sondern specifisch französische Gefühlswelt ins deutsche Mittelalter importiren. Weil nun dies ganz unstatthaft ist, darf es uns auch gar nicht auffallen, daß Dürer nirgends seinen Gefühlen für seine Frau Ausdruck giebt, und wir bloß auf Thatsächliches angewiesen sind; so wenig, wie es uns bei seiner Beurtheilung beirren darf, daß er der Besichtigung bedeutender Kunstwerke nur schlechthin Erwähnung thut. Er gehört eben noch einer anderen Zeit an, in der man die Dinge selbst ruhig als Außendinge ansah, und nicht deren Spiegelbild im eigenen Innern mit all dem Farbenspiele der es begleitenden Gefühle bewunderte. Die Menschen waren naiver, objektiver; das Naheliegende, Verwandte, Gewohnte veranlaßte ihnen keine ungewöhnliche Gemüthsbewegung; ganz Neues, Unerhörtes oder Unwiederbringliches mußte geschehen oder doch zum Bewußtsein kommen, um einen Ausbruch tiefer liegender Gefühle zu veranlassen. Und so zweifle ich denn auch nicht, daß, wenn Frau Agnes vor ihrem Gatten gestorben wäre, Dürer ihr einen ähnlichen Nachruf gewidmet hätte, wie wir deren von ihm

*) Wir bringen diesen Löwen als Cul-de-lampe am Schlusse unserer Abhandlung in etwas verkleinertem Maßstabe, um den zahlreichen Konkurrenten desselben den vermeintlichen Anspruch auf die angezogene Tagebuchstelle zu verleiden.

gelegenheitlich der Todesfälle seiner Eltern und Schwiegereltern besitzen. Ja hätte Dürer hinter jener Nachricht von der Aufhebung Luther's bei seiner Rückkehr vom Reichstage zu Worms, wie sie in den Niederlanden zu ihm gelangte, nicht den sichern Untergang des Reformators vermuthet, wir wären auch um die schöne Stelle ärmer, die er diesem in seinem Reisetagebuche gewidmet hat.

Wollen wir also die Zeichnungen eines Dürer nicht als Zeugnisse gelten lassen, so dürfen wir noch weniger aus dem Schweigen in seinem schriftlichen Nachlasse, aus der Nichtanwendung von Kosenamen für seine Frau Schlüsse auf deren Charakter ziehen. Das Gleiche gilt von den Schriften jener seiner Freunde, die uns Beiträge zum Ehrendenkmale des Meisters überliefert haben, wie Sebastian Franck, Eoban Hesse und Camerarius. Wenn sie der ihnen wohlbekannten Dürerin nicht erwähnen, so könnte man dadurch höchstens auf das deutsche Sprichwort geführt werden: „Eine gute Ehe, von der Niemand spricht." Christoph Scheurl aber, „das Orakel der Nürnberger Republik," der mit Dürer in Gevatterschaft stand, berichtet 1542 über den Tod der Frau Agnes bei fremden Hauswirthen am 28. Dezember 1539 ohne die geringste Nebenbemerkung. Der Schreibmeister oder „Rechenmeister" Neudörffer, der für Dürer arbeitete und Jahrelang sein Nachbar war, spricht in seinen 1546 verfaßten Nachrichten zweimal von ihr, als Dürers Frau und Hans Frey's Tochter, mit Achtung und ohne Unglimpf *).

Obwohl Dürer öfter und namentlich seit der niederländischen Reise kränkelte, war doch sein Tod nicht blos ein ruhiger, wie Camerarius berichtet, sondern auch ein plötzlicher und unerwarteter. Dies beklagt Pirckheimer in der schönen Elegie auf Dürers Tod ausführlich: „Er habe ihm nicht mehr die Hand reichen, keinen Abschied nehmen können, denn kaum habe der Freund die matten Glieder aufs Lager gestreckt, als ihn auch schon der rasche Tod dahingerafft." Ebenso sagt Pirckheimer in einem gleichzeitigen Briefe: „Kaum habe ihm jemals der Tod naher Verwandten einen solchen Gram verursacht, wie jetzt der plötzliche Hintritt seines besten und theuersten Freundes Albrecht Dürer; denn unter allen Menschen, die ihm nicht gerade durch Bande des Blutes nahe gestanden, habe er keinen so sehr geliebt und so hoch geachtet, wie ihn, wegen seiner zahlreichen Tugenden und seiner seltenen Redlichkeit u. s. f." Das ganze Bruchstück ist eine ergreifende, wenn auch etwas rhetorische Wehklage über den herben Verlust. Das Schreiben ist offenbar unmittelbar nach Dürer's Tode geschrieben und an einen gemeinschaftlichen Freund Ulrich (wahrscheinlich Varnbühler) gerichtet. Irgend eine Beschuldigung der Frau Dürer's oder auch nur eine Anspielung auf dieselbe kommt in dem uns überlieferten Passus nicht vor und scheint auch nach dem Uebergange, mit dem das Concept abbricht, in dem ganzen Briefe nicht enthalten gewesen zu sein. Auch Melanchthon war durch die erste Trauerkunde so überrascht, daß er ihr keinen Glauben

---

*) Ch. Scheurl, Naumann's Archiv für z. K. IV S. 26. Joh. Neudörffer's Nachrichten von den vornehmsten Künstlern so innerhalb hundert Jahren gelebt haben 1546 2c. Nürnberg, 1828. Die gelehrte Bearbeitung des Werkchens: Von den künstlichen Handwerkern 2c., Naumann's Archiv f. z. K. XII, S. 37 ff., stammt, wie schon aus den eingeflochtenen Citaten erhellt, aus dem 17. Jahrhundert, und die darin vorkommende Bemerkung über die Dürerin scheint bereits ein Ausfluß von Pirckheimer's Anklage, besonders vom letzten Satze derselben. Wie gewaltsam man in die unverfänglichsten Stellen einen der Frau ungünstigen Sinn hineinzwängte, zeigt beispielsweise die Art, wie Doppelmayr (Histor. Nachr. von Nürnberger Mathematicis. 1730. S. 189 Note), die schöne Stelle aus Camerarius' Vorrede zu seiner lateinischen Ausgabe von Dürer's Proportionslehre anzieht: „Morte est ereptus placida illa quidem et optabili, sed profecto, nostro quidem judicio, praematura. Erat autem, si quid omnium in illo viro, quod vitii simile videretur, unica infinita diligentia et in se quoque inquisitrix saepe parum aequa." Er begeht dabei das grammatikalische Attentat, nach inquisitrix an die Stelle des saepe ein uxor einzuschalten; und in dieser Fassung wird dann das Citat benützt von R. Marggraff: Erinnerungen an A. Dürer. 1840, S. 30.

schenkte. Dürer starb also am 6. April 1528 unerwartet eines schnellen Todes. Wenn Pirckheimer damals dies selbst berichtet, ohne weitere Bemerkungen zu machen, wie kommt er später dazu, Frau Agnes „allein für die Ursache" von Dürer's Tod, den er vorausgesagt haben will, zu erklären, warum und wann hat er das gethan? Wir stehen vor dem merkwürdigen langen Briefe an den kaiserlichen Baumeister Tscherte in Wien, den man sich seinem ganzen Inhalte nach vergegenwärtigen muß, wenn man sich über den Dürer's Tod behandelnden Eingang ein Urtheil bilden will.

Was zunächst das Datum desselben anbelangt, so spricht Pirckheimer in dem Briefe nicht blos von der Türkenbelagerung Wien's, als von etwas Vergangenem; er spottet nicht nur der „Biederleut", welche im Herbst 1529 auf Veranlassung des Landgrafen Philipp von Hessen auf Schloß Marburg zum Religionsgespräch versammelt gewesen; er kennt auch bereits die Vorgänge auf dem Reichstage zu Augsburg 1530. Er ergießt seinen Unwillen namentlich über die Minorität der protestantischen Städte, obwohl Nürnberg an deren Spitze stand. Er weiß auch bereits, daß Augsburg in seiner schwierigen Lage als Sitz des Reichstages auf die kaiserliche Vorstellung vom 24. September 1530 in Unterhandlungen über einen Mittelweg eingetreten sei und sich Bedenkzeit erbeten habe. Da aber der Kaiser auf rasche Entscheidung drang, beriefen die Augsburger am 25. October ihren größeren Rath, die Vertreter der Zünfte, was sonst nur zweimal im Jahre zu geschehen pflegte. Diese Versammlung verwarf den Reichstagsabschied und den gleichen Erfolg hatte eine zweite Versammlung des großen Raths, über deren Ausgang die Vertreter Nürnberg's, Volkamer und Baumgartner, erst am 19. November früh an den Rath der Vaterstadt berichten konnten. Von diesen Vorgängen muß Pirckheimer bereits mehr oder weniger unterrichtet sein, indem er fortfährt: „Es gehe in Augsburg gleichwohl ärger zu, als an jedem anderen Ort; das machen die Zünfte, vor denen der Rath weder Leibs noch Guts sicher ist." Wenn es dann gegen Ende des Schreibens noch heißt: „Wir warten täglich Mandat von kaiserlicher Majestät zur Abstellung der neuen Lehre," so kann darunter füglich nur der feierliche Reichstagsabschied verstanden sein, der noch am 19. November Nachmittags zu Augsburg erlassen wurde.

Wir werden daher nicht fehlgehen, wenn wir erst in diese Zeit den Brief Pirckheimer's an Tscherte versetzen. Und dies gibt uns, wie ich glaube, den Schlüssel zum Verständnisse dieser zwar geschwätzigen, aber durch und durch galligen Epistel. Denn schon am 22. Dezember 1530 starb Willibald Pirckheimer. Der Brief ist also nicht Monate, sondern wenige Wochen vor seinem Tode geschrieben. Schon seit einem Jahrzehnt war er von Fettleibigkeit und Podagra und endlich vom Stein so sehr geplagt, daß er nicht mehr gehen, sondern blos reiten konnte und sich bereits 1523 genöthigt sah, seine Entlassung aus dem Rathe zu nehmen. Dazu nahm die kirchliche Bewegung, zu deren ersten Urhebern er mit Recht gezählt wird, einen ihm viel zu stürmischen Verlauf und bedrohte schließlich seine Familien- und Standesinteressen. Der reiche Mann glaubte zwei Schwestern und drei Töchter bequem und am sichersten im Convent von S. Clara versorgt zu haben — nun wankten die Mauern der Klöster. Der stolze Patricier sah neue Männer in die Politik der so lange von ihm regierten Vaterstadt eingreifen und Niemand fragte mehr nach seinen Rathschlägen, deren Einholung man sich bei seinem Rücktritte ausdrücklich vorbehalten hatte. Selbst das Tusculum auf den Gütern seiner Angehörigen ward ihm vergällt durch das dräuende Gespenst der Bauernaufstände.

Trotz seines reichen Wissens und seiner seltenen Begabung war doch Pirkheimer's Standpunkt nicht erhaben genug, um ihn von Seiten seiner persönlichen Interessen unverwundbar zu machen. Abgestoßen von der Neuerung, ohne wieder zum Alten zurückkehren zu

können, verlor der kranke Mann allen Halt; er zog sich grollend zurück und vereinsamte vollends seit Dürer's Tode immer mehr. Dieser Schlag scheint ihn hart getroffen und seine Empfindlichkeit im hohen Grade gesteigert zu haben. Dies mußte selbst der harmlose Eoban Hesse an sich erfahren, dessen freundschaftliche Zusendungen Pirckheimer längere Zeit blos deshalb ignorirte, weil ihm hinterbracht worden war, daß sich der Poet irgendwo ungünstig über ihn geäußert habe. In dieser verdüsterten Einsamkeit mag Pirckheimer allerlei kleinem Tand noch mehr Interesse zugewendet haben, als früher, wie es oft zu geschehen pflegt, daß bedeutende Geister in der Neige ihrer Kräfte auf kindische Spiele verfallen.

Wie für andere, dem Städter ungewohnte Naturobjecte hatte man damals auch in Nürnberg eine besondere Vorliebe für Hirschgeweihe. Diese theilten denn auch Dürer und Pirckheimer. Von Ersterem wissen die Leser dieser Zeitschrift (III, 1868, S. 8), daß er in seinem Briefe an Spalatin, den Kurfürsten Friedrich von Sachsen an ihm versprochene schöne Hirschgeweihe mahnen läßt, „denn er wolle zwei Leuchter daraus machen." Ein Zeugniß von dieser Mode giebt u. a. ein gleichzeitiger Kupferstich von dem Nürnberger Meister M. Z. (Bartsch 15), wo ein Paar Geweihe an einem Hängeleuchter dargestellt sind. Ein ganz ähnliches Beispiel aber ist für uns von näher liegendem Interesse. Es ist dies eine colorirte Federzeichnung Dürer's in der Ambraser Sammlung zu Wien, datirt von 1513. Dieselbe stellt eine Sirene vor, auf der Brust ein Wappenbild mit einem entwurzelten Bäumchen, in den Händen ein anderes Bäumchen, das zu einem Leuchter umgewandelt ist, und an den Schultern statt der Flügel Dammhirschgeweihe*). Da nun das Birkenbäumchen das Wappen Pirckheimer's, die Seejungfrau das der Familie Rieter ist, aus welcher seine Frau stammte, so bleibt kein Zweifel, daß die etwas barocke Zeichnung für Pirckheimer und wohl auch nach dessen Angaben entworfen wurde. Daß dieser ein besonderer Liebhaber solcher Geweihe gewesen, bezeugt auch das nach seinem Tode aufgenommene Inventar über sein Vermögen, wo „die Hirschen Gehurn, so am Gang herumgehangen sind, um 25 Gulden" angesetzt werden, was immerhin auf eine ziemliche Anzahl schließen läßt.

Dabei aber ließ sich Pirckheimer nicht genügen; es galt, neue, schönere Exemplare aufzutreiben, und ausschließlich diesen absonderlichen Zweck hat das Schreiben an Tscherte, mit dem er für gewöhnlich gar nicht in Briefwechsel stand. Das Lächerliche dieser Leidenschaft mochte Pirckheimer selbst fühlen, indem er sein weitläufiges Ansuchen mit den allzuschlauen Worten einleitet: „Wie wohl ihr achten mögt, daß mir gar wenig an dergleichen Dingen „gelegen ist." Er thut dann so, als hätte ihm Herr Hartmann die Hirschgeweihe, für deren Uebermittlung er sich Tscherte zum Danke verpflichtet glaubte, förmlich aufgenöthigt. Mit diesen ist er aber ganz unzufrieden, wie er eines weiteren erklärt: „wiewohl ich etliche habe, „hätte ich doch gern gar ein schönes und großes, wie ich deren welche hier weiß" — in Nürnberg nämlich, die möchte er dann fassen und auf seinen Söller hängen lassen. Nun hatte ihm ein aus Wien zurückkehrender Landsknecht weis gemacht, daß er dort solche Prachtexemplare gesehen habe: „wo es möglich wäre, ein hübsch oder zwei zu bekommen, wären „die mir um kein Geld zu theuer!"

Risum teneatis! Der Grund, warum der gelehrte Humanist seitenlange Briefe schreibt, die Leute nahe und fern in Anspruch nimmt, das Ziel, nach welchem er um jeden Preis strebt, ist — der Besitz von ein paar Hirschgeweihen, wie er sie in Nürnberg bei jemandem gesehen. Bei wem er aber diese historischen Hirschgeweihe gesehen, ist unschwer aus der folgenden Stelle zu erschließen, mit der er endlich herausrückt: „Albrecht (Dürer) hat auch „etliche Gehurn gehabt, und unter denselben gar ein schönes, welches ich gern gehabt

*) Abbildung in den Mittheilungen der k. Central-Kommission. VIII. Bd. Wien 1863, S. 123.

„hätte, aber sie (die Frau nämlich) hat sie heimlich um einen Spott sammt anderen sehr „schönen Dingen hinweg gegeben.“ Darum also Räuber und Mordbrenner! Darum der Zorn gegen Frau Agnes, den wir uns doch wenigstens eben so groß denken müssen, wie die Sehnsucht nach jenen Hirschgeweihen, welche vielleicht, mit Bezug auf die oben erwähnte Mahnung Dürer's, wirklich das Geschenk des Kurfürsten von Sachsen waren.

Daß es sich bei dem langen Briefe wirklich nur um jene Bagatelle handelt, und alles Andere bloß gelegentlich mitläuft, wird Jedem klar, der den Wortlaut bis zum Ende verfolgt, und nicht bloß die Einleitung liest. Die erste Aufgabe historischer Kritik ist aber, jedes Zeugniß auf die Motive des Berichterstatters zu prüfen. Es frägt sich nicht bloß, ob der Gewährsmann die Wahrheit sagen konnte, sondern auch ob er sie sagen wollte. Seine Parteistellung, sein Charakter, seine momentane Stimmung kommen dabei in Betracht, und alles das spricht laut gegen die leidenschaftlichen Invektiven Pirckheimer's.

Seit Dürer's Tode waren zwei und ein halbes Jahr verflossen. Die Ereignisse vor diesem Zeitraume standen somit nicht mehr so frisch vor seinen Augen, wohl aber scheint die Verweigerung der gewünschten Hirschgeweihe neueren Datums gewesen zu sein. Frau Agnes ahnte vielleicht gar nicht, welches folgenschwere Ungewitter sie durch die vielleicht gar nicht so absichtliche Umgehung Pirckheimer's über ihren Namen heraufbeschworen. Dieser findet im Briefe an Tscherte gleich Eingangs Veranlassung, von Dürer's Tod zu sprechen, weil er bloß der Rücksicht auf den gemeinschaftlichen Freund der Gefälligkeit des ihm ferner stehenden Baumeisters zu verdanken glaubt. Den folgerichtigen Uebergang zur Hauptsache, dem unbefriedigten Bedürfnisse nach Hirschgeweihen, bietet die indirekte Urheberin dieses ungestillten Verlangens, Dürer's Hausfrau. Ueber sie ergießt er nun die volle Schale seines Zornes, und was könnte er dem Freunde Dürer's wohl Aergeres von ihr berichten, als daß sie die Schuld an dessen vielbeklagtem Tode trage? Dies thut er denn auch mit verschiedenen Variationen in demselben Absatze nicht weniger als vier Mal.

Wenn es mit dem bekannten Lügenrecepte seine Richtigkeit hat, daß man im Aufschneiden nicht zu weit gehen dürfe, um noch Glauben zu finden, so hätten uns in Pirckheimer's Anklage schon die allgemein menschlichen Unwahrscheinlichkeiten und manche Widersprüche stutzig machen sollen. Hauptsächlich beziehen sich die Anschuldigungen doch nur auf die letzte Zeit vor Dürer's Tode. Wir wollen die wichtigsten herausgreifen. Sie soll Dürern „dermaßen gepeinigt haben, daß er sich desto schneller von hinnen gemacht hat, denn er war angedorrt wie ein Schaub; durfte auch nirgends keinen guten Muth mehr suchen, oder zu den Leuten gehen“. Unter „den Leuten“ meint Pirckheimer doch vor Allen sich selbst; daß nun Dürer noch 1526 an seinen Gastereien regelmäßig theilnahm, wissen wir von Melanchthon. Sollte ihn die Frau später, als er kränker wurde, wirklich davon abgehalten haben, so erfüllte sie nur ihre Pflicht. Das soll sie jedoch nur aus Geiz und Habsucht gethan haben: „Zudem hat sie ihn Tag und Nacht zu der Arbeit hart gedrängt, bloß darum, daß er „Geld verdiene und ihr das ließe, so er sterbe.“ Dazu bemerkt Pirckheimer, Dürer habe ihr „in die sechstausend Gulden Werth“ hinterlassen, ein für jene Zeit allerdings sehr ansehnliches Vermögen. Urkundlich beziffert sich „der Werth des ganzen Inventarii“ im Nachlasse Dürer's auf 6,840 Gulden 7 Pfund 24 Pfennige, zu welcher Schätzung sich Frau Agnes selbst bekennt. Da nun Dürer mit ihr in „versammter Ehe“ d. h. in Gütergemeinschaft lebte und ohne Testament starb, so war sie nach dem Gesetze, „der Reformation“ der Stadt Nürnberg von 1522, nicht verpflichtet, von dem auf seine beiden Brüder entfallenden vierten Theile des Vermögens bei Lebzeiten etwas herauszuzahlen. Indem sie sich dieses Recht ausdrücklich wahrt, gibt sie doch laut dem Konservatorium des Nürnberger Stadtarchivs im Juni 1530 einen Ausgleich mit Enndres Dürer, Goldschmid, Bürger zu Nürnberg, und dem Anwalte „Hannsen

Dürer derzeit königl. Majestät von Polen Dieners" zu Protokoll, worin sie erklärt „daß sie aus eigener Bewegniß und gutwilliger Freundschaft, die sie von ihres obgedachten Hauswirths wegen zu ihnen als ihren lieben Schwägern trage", ihnen von jenem Viertheil 1,106 Fl. 6 Pfd. 22 Pfg., also ihrer jedem 553 Fl. 3 Pfd. 11 Pfg. thatsächlich eingeantwortet, für den Rest von 605 Fl. 2 Pfd. 24 Pfg. aber ihr Wohnhaus am Eck der Zistelgasse verpfändet habe. Wir überlassen es dem Leser, diese urkundlich beglaubigte Handlungsweise der Frau mit den fast gleichzeitigen Aussagen Pirckheimer's zu reimen.

Uebrigens wissen wir von Dürer's letzter Thätigkeit Folgendes: Das späteste große Hauptwerk seiner Malerei, das Wunder der „Vier Apostel" hat er gegen Ende 1526 vollendet, und darauf „mehr Fleiß denn auf andere Gemälde verwendet", um es seiner theuern Vaterstadt zu verehren, wie zum Abschluß seiner künstlerischen Thätigkeit. Er erhielt dafür zwar ein Gegengeschenk vom Rathe, das aber den Werth der Bilder nicht aufwog. Seine letzten Kupferstiche, gleichfalls aus dem Jahre 1526, sind die Porträte seines Freundes Melanchthon und des Erasmus von Rotterdam, der Dürern seit Jahren darum anlag; besonders honorirt wurden dieselben sicherlich nicht. Da nun Gemälde und Kupfer die relativ am besten bezahlten Werke des Künstlers waren, so hätten die Plackereien des habsüchtigen Weibes hierbei eben nicht den rechten Erfolg gehabt. Wenn sich aber jene Bemerkung Pirckheimer's bloß auf das Jahr 1527 und den Anfang des folgenden beziehen soll, so existiren aus dieser Zeit gar keine beglaubigten Kunstwerke Dürer's, ja kaum Zeichnungen, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß sich der Meister ausschließlich mit theoretischen Studien und der Abfassung seiner Bücher beschäftigte. Im Oktober 1527 erschien das patriotische Werk über Städtebefestigung, und bei seinem Tode war das erste Buch der Proportionslehre endlich druckfertig. Wohl mochte Dürer, als er das Sinken seiner Kräfte bemerkte, rastlos schaffen an der Vollendung seiner Lebensarbeit, deren Anfänge wir in umfassenden Handschriften und zahllosen Zeichnungen bis in seine Jugendjahre zurück verfolgen können. Ob aber Frau Dürer diese literarische Lieblingsbeschäftigung ihres Gatten für lukrativ ansah und ihn deshalb dazu gedrängt bei Tag und Nacht? Wir wissen es nicht, dürfen es aber billig bezweifeln.

Zur näheren Erklärung ihrer überlegten Grausamkeiten fügt Pirckheimer noch bei: „Denn sie hat allweg verderben wollen (d. h. geglaubt, verhungern zu müssen), wie sie denn noch thut." Daß er letzteres so gut weiß, hat er weiter unten offenbar vergessen, wo er bemerkt: „Er habe sie seit Dürer's Tode nie gesehen, sie auch nicht zu sich lassen wollen." Ebenso will Pirckheimer im Gegensatze zu der obigen von ihm selbst verbürgten Nachricht von Dürer's plötzlichem und unerwartetem Tode die Herbeiführung desselben durch das argwöhnische, sträfliche Wesen der Frau vorausgesehen haben, „er habe sie oft gewarnt, auch ihr vorgesagt, was das Ende hievon sein würde. Aber damit, fährt er fort, habe ich nichts Anderes, denn Undank erlangt, denn wer diesem Manne (Dürern) wohlgewollt und um ihn gewesen, dem ist sie feind worden" — dies Paradoxon mag Pirckheimer vielleicht aus eigener Erfahrung geschöpft haben; wenn er aber beifügt, daß „das Albrecht aufs Höchste bekümmert und ihn unter die Erden gebracht hat", so ist das wohl seine ganz subjektive Anschauung. Daß die sittenstrenge Bürgersfrau auf den hochgestellten Lebemann, der die Gesellschaft ihres Gatten nicht entbehren konnte, nicht gar gut zu sprechen war, ist zu natürlich, um nicht glaubwürdig zu erscheinen. Jedenfalls aber mögen die Vorwürfe ganz gegenseitig gewesen sein, und könnten wir heute beide Theile anhören, wer weiß, auf welcher Seite wir mehr Licht, auf welcher mehr Schatten sehen würden, und wer mit mehr Recht den Anderen der Schädigung von Dürer's Gesundheit beschuldigen könnte, Pirckheimer oder Frau Agnes? Ersterer war nur um ein halbes Jahr früher als Dürer geboren und hat diesen auch nicht lange überlebt. Als er aber jene Anklagen niederschrieb, die allein das vorzeitige Absterben Dürer's erklären sollten, da ahnte er freilich nicht, daß auch ihm der Tod bereits im Nacken saß, um bald thatsächlich zu beweisen, daß man auch, ohne von einer Frau gequält zu sein, und ohne für's tägliche Brot arbeiten zu müssen, in einem fast gleichen Alter sterben könne. Ernstliche Todesgedanken waren wohl überhaupt nicht nach dem Geschmacke Pirckheimer's. Wir könnten dies schon aus seinem Naturell erschließen, wenn wir auch nicht wüßten, daß er, der letzte seines Stammes, über sein stattliches Vermögen kein Testament gemacht und sogar die „Abfertigung und Unterhaltung Sebastian's", eines natürlichen Sohnes, der Gnade lachender Erben überließ.

Wenn aber auch Pirckheimer selbst nicht fühlte, daß er sich bereits in dem Stadium körperlicher und geistiger Zersetzung befand, als er jenen Brief an Baumeister Tscherte schrieb, der vielleicht gar nicht mehr an seine Adresse gelangte, so müssen wir dies doch zu seiner Ehre annehmen. Es wäre anders unmöglich, dessen Inhalt mit der historischen Persönlichkeit Pirckheimer's zu reimen, und einen solchen Verfall seines Geistes zu begreifen. Er

scheint zwar immer ein wunderlicher Herr gewesen zu sein, wie seine läppischen Aufträge an Dürer in Venedig 1506 beweisen, doch konnten für einen gesunden Menschen wirkliche, effektive Hirschgeweihe unmöglich eine solche Wichtigkeit haben. Sie scheinen seine einzige Freude, denn von allen anderen Dingen spricht er in dem Briefe höchst mißvergnügt und voll kleinlicher Gereiztheit. Von den grausamen Türken kommt er auf die uneinigen Christen und deren Fürsten und Herren, „aber davon ist nicht gut zu schreiben.“ Dafür büßen die evangelischen Landsknechte für ihre schlechte Haltung in Wien und kehrt sich seine Erbitterung gegen die Anhänger der neuen Kirchenlehren, ohne aber die Träger der alten zu verschonen — „so man zusieht, hat sich die Sach also geärgert, daß die evangelischen Buben jene Buben fromm machen“ (d. h. erscheinen lassen). Dabei redet er nicht etwa Tscherte zu Gefallen; im Gegentheil setzt er bei diesem eine freiere kirchliche Gesinnung voraus, und versieht sich dessen, mit seinen Worten Befremden zu erregen. Alle Zeitverhältnisse werden schwarz in schwarz gemalt, daß auch kein lichtes Fleckchen bleibt. Mit scheuen Seitenblicken auf das Auftauchen kommunistischer Bestrebungen beklagt er die Nürnberger Mißstände und insbesondere das Gebahren des Rathes: „davon wäre viel zu schreiben,“ dazwischen in echter Klatschweise die Betheuerungen der Wahrheit seiner Aussagen. Dann bedauert er sehr, einen Buchdrucker (wahrscheinlich Osiander), „der einst sein und Albrecht's guter Freund gewesen und von dem er selbst auch Gutes genossen“, verkleinern und anschwärzen zu müssen und fügt in einem Athem bei: „Wenn ihr dann solltet wissen und sehen, wie es mit den Ehesachen zugeht, würdet Ihr Euch zumal verwundern, und wo der Nachrichter nicht vorhanden wär', würd' gänzlich Respublica Platonis aus der Sach“ d. h. Weibergemeinschaft. Und damit vergleiche man den Wilibald Pirckheimer in Dürer's Venetianischen Briefen.

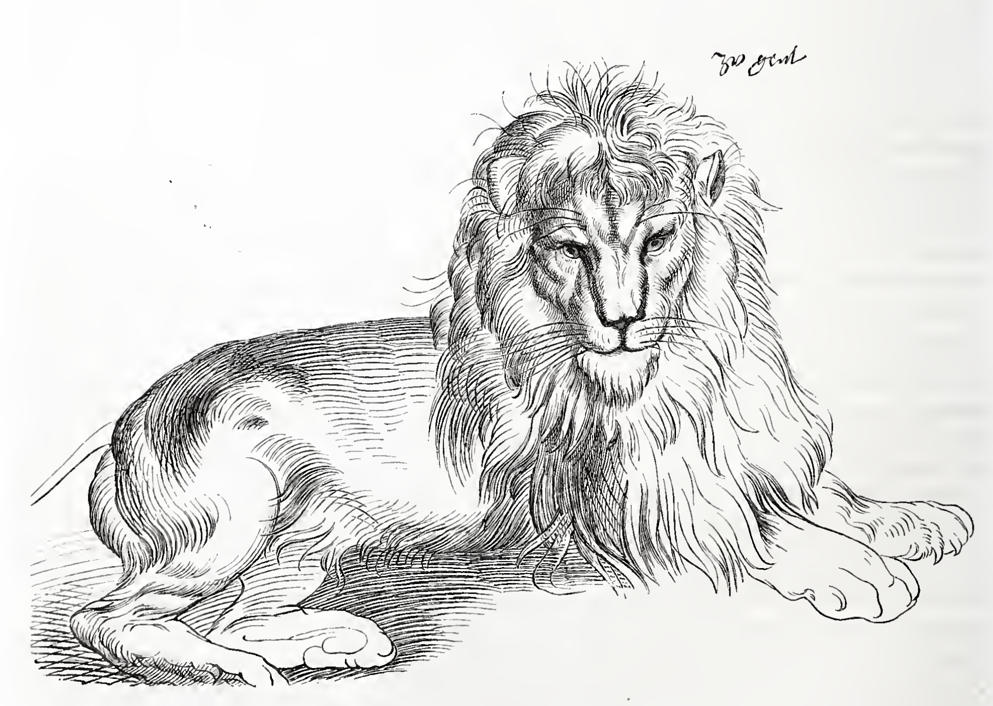
Schließlich verwahrt er sich nochmals gegen die Zumuthung, als stelle er sich hiermit auf den traditionellen Standpunkt von Papst und Kaiser; er sieht die Nothwendigkeit der Besserung der kirchlichen Zustände ein, erwartet dieselbe aber am wenigsten von den Sektirern: „Gott behüt alle frommen Land und Leut für solcher Lehr, denn wo die hinkommt „da kann kein Fried, Ruh noch Einigkeit sein!“

So schreibt ein Mann, der mit Recht zu den wirksamsten Vorläufern der Reformation, gezählt wird; so der Kampfgenosse Luther's, der Verfasser des „Gehobelten Eck“, der freilich zum Danke dafür von dem ungehobelten, aus Rom zurückkehrenden mit in die päbstliche Bannbulle einbegriffen und mit Lazarus Sprengler zu demüthigendem Widerrufe genöthigt wurde. Man hat deßhalb Pirckheimer mit Erasmus verglichen, doch, wie ich glaube, sehr mit Unrecht. Erasmus hatte sich niemals in die reformatorische Bewegung als solche eingelassen, er wollte stets seinen theoretischen, humanistischen Standpunkt gewahrt wissen; Pirckheimer dagegen hat auch in den Reihen des Protestantismus gestanden und sogar auf den äußersten Vorposten mitgekämpft. Doch bleiben wir bei unserem Briefe! Denken wir uns einmal den Fall, wir hätten von Pirckheimer's Persönlichkeit und von allen in jenem Briefe berührten Ereignissen keine anderen Nachrichten, an denen wir die Angaben dieses Schriftstückes prüfen könnten; gesetzt, wir wären betreffs jener Zeitverhältnisse bloß auf die Ueberlieferung dieses Briefes beschränkt. Welche Vorstellung müßten wir uns darnach vom Zeitalter der Reformation machen und von Pirckheimer's Stellung in demselben? Der Vorschlag mag absurd erscheinen und es bleibe Jedermann überlassen, sich jenes Bild nach dem Wortlaute des Briefes selbst auszumalen. Wenn wir es aber so natürlich finden, diese ganz einseitige und gehässige Behandlung der großen Zeitfragen an anderen Geschichtsquellen zu berichtigen, warum machen wir dann nur bei dem Passus über die Dürerin eine Ausnahme und schlagen hier gerade einen umgekehrten Weg ein? Ganz abgesehen von den bereits angezogenen Gründen für die besondere Parteilichkeit des Briefstellers, was berechtigt uns, aus einer Kette schiefer und falscher Urtheile gerade Eines für baare Münze zu nehmen und nach demselben alle einschlägigen indifferenten Zeugnisse umzuwandeln? Und das ist geschehen, indem man dasjenige, was Pirckheimer von der letzten Zeit der Ehe Dürer's berichtet, ohne allen Grund auf die ganze Dauer derselben ausdehnte und sogar Dürer's eigene Worte zur Begründung der Fabel mißbrauchte.

Die Sage von der Xanthippe Dürer's ist somit keine ursprüngliche Volkstradition, sondern eine auf literarischem Wege erst in den späteren Jahrhunderten verbreitete Gelehrtenfabel. Geschöpft wurde dieselbe aus einem Briefe Pirckheimer's, den dieser etwa einen Monat vor seinem Tode in einer verbitterten Stimmung und in einer besonderen Feindseligkeit gegen die Dürerin geschrieben hat. In ihrer Vaterstadt genoß Frau Agnes ihrer Zeit eines guten Rufes. Die jetzt als so geizig verschrieene Frau widmete 1538 die Jahreszinsen eines ganzen von ihrem Gatten ererbten Kapitals von 1000 Fl. zu einem Stipendium für arme Nürnberger Theologen auf der Universität Wittenberg, wofür Melanchthon sie bei Luther rühmte. Hierin zeigt sich uns die schlichte Bürgersfrau in einem neuen und zwiefachen Gegensatze zu dem gealterten Pirckheimer; einmal ist sie eifrige Anhängerin der

neuen evangelischen Lehre, und zweitens kann dem steinreichen Patrizier irgend ein ähnlicher Akt humanster Wohlthätigkeit nicht nachgerühmt werden. Als 1504 Pirckheimer's Frau starb, setzte Dürer in einem deren Tod darstellenden Gemälde ihrer Ehe ein rührendes Denkmal; der Freund hat dem Freunde auf eine Weise vergolten, welcher Niemand eine böse Absicht abstreiten kann, und der Same der Verläumdung hat bis auf den heutigen Tag reichliche Früchte getragen.

Wenn wir nun hier die gegen Dürer's Hausfrau gerichteten Vorwürfe einer vielleicht zu weitläufigen Widerlegung gewürdigt haben, so waren wir dabei weit entfernt von jedem Anfluge gesuchter Ritterlichkeit. Der Gegenstand hat für uns nur eine mittelbare Bedeutung. Es handelt sich darum, aus Dürer's Biographie einen häßlichen Faktor zu eliminiren, dem man, wie ich glaube, bisher überhaupt zu viel Wichtigkeit und insbesondere einen Einfluß auf seine Kunstthätigkeit eingeräumt hat, der durch die uns vorliegenden Zeugnisse keineswegs beglaubigt ist. Der Zweck unserer Darlegung wäre somit vollständig erreicht, wenn man weiterhin Dürer's Ehe nicht als ein ausnahmsweises und unerhörtes Mißverhältniß ansähe, sondern als etwas so Alltägliches und Gewöhnliches, wie er selbst aus seinen Schriften und Zeichnungen es erschließen läßt.



(Nach einer Zeichnung von Dürer kopirt von Jos. Schönbrunner.)

Korrespondenz.

Aus Pest.

Die Esterhazy'sche Galerie. — Projekt einer Akademie. — Reorganisation des Zeichenunterrichts. — Fresken. — Neubauten. — Die Kunstvereine.

♯ Ohne auch nur im Entferntesten auf den Titel einer Kunststadt Anspruch zu erheben, ist das in lebhaftem Aufschwunge begriffene Pest gegenwärtig doch der Mittelpunkt eines so gesunden, auf freiheitlicher Grundlage rekonstruirten Staatsorganismus, daß die Regungen, welche sich hierorts auf künstlerischem Wege kund zu geben beginnen, auch in weiteren Kreisen mit Interesse aufgenommen werden dürften. Und da drängt es Ihren Berichterstatter, vor Allem in einer Angelegenheit Aufklärung zu schaffen, die in ihrem gegenwärtigen Stadium ganz dazu angethan wäre, auf die heutigen Kulturzustände in Ungarn ein ungünstiges Licht zu werfen. Ich meine das vielfach verbreitete Gerede über den angeblichen Verkauf der fürstlich Esterhazy'schen Gemäldesammlung, dieser in Ungarn einzig dastehenden, überaus werthvollen Galerie alter Meister, welche von dem verewigten Fürsten Paul Esterhazy, wiewohl mit Vorbehalt des Familieneigenthumsrechtes, der Nation zu ewiger Nutznießung überlassen, in dem obersten Stockwerke des von Stüler erbauten neuen Akademiepalastes zu Pest mit dem Aufwande von nahezu 300,000 Gulden erst vor zwei Jahren vortheilhaft untergebracht wurde. Die finanziellen Umstände der fürstlichen Familie (der Esterhazy'sche Grundbesitz in Ungarn erstreckt sich auf nahezu 100 Quadratmeilen) hatten sich allerdings in den letzten Jahren so sehr verschlimmert, daß die Gläubiger die Familiengüter unter behördlichen Sequester stellten und vorzugsweise auf den, einen namhaften Ertrag versprechenden Verkauf der Galerie hindrängten. Der fürstliche Majoratsherr machte der gegenwärtigen ungarischen Regierung den Antrag: unter günstigen Zahlungsbedingungen und um den Preis von 1,200,000 Gulden die Galerie dem Lande zu überlassen. Unsere Regierung ließ sich Zeit, darauf einzugehen, und diese Saumseligkeit, welche von besorgten Kunstfreunden als ein Zeichen gedeutet wurde, daß die Regierung überhaupt nicht gesonnen sei, der Erhaltung dieses Schatzes das geforderte Opfer zu bringen, setzte das Publicum in Allarm, welcher sich in zahlreichen Angriffen der Tagespresse auf die betreffenden Staatsmänner Luft machte und bei jedem Anlaß wiederholte, so oft auch nur gerüchtsweise ein neuerliches und jedesmal gesteigertes Anbot auswärtiger Käufer in die Oeffentlichkeit drang. Man kann der Regierung den Vorwurf nicht ersparen, daß sie es verabsäumt, die öffentliche Meinung durch offene Darlegung ihrer Intentionen zu beschwichtigen. Andrerseits aber unterliegt es gar keinem Zweifel, daß der Kultusminister Baron Joseph v. Eötvös, in dessen Ressort die Angelegenheit gehört, nicht im Entferntesten daran denkt, die werthvolle Sammlung rein finanziellen Bedenken zu opfern und schimpflicherweise aus dem Lande zu lassen. Verläßlichen Quellen nach liegt es ihm blos daran, dieser erheblichen Ausgabe im gegenwärtigen Moment aus dem Wege zu gehen, wo die unaufschiebbaren Forderungen zu Unterrichtszwecken die größte Sparsamkeit mit den Staatsmitteln ihm zur zwingenden Pflicht machen. Auch sieht er wohl selbst durch die bis in's Fabelhafte gesteigerten Angebote fremder Spekulanten das Landesinteresse in dieser Richtung nicht gefährdet, da es ihm freisteht, im entscheidenden Momente auf Grund der immensen Steuerrückstände, welche die Esterhazy'schen Domänen belasten, auf die Galerie als Pfandobjekt Beschlag zu legen. Uebrigens gereicht es der ungarischen Journalistik zur Ehre, daß alle Tagesblätter ohne Unterschied der politischen Parteischattirung in diesem Punkte für die bedroht geglaubten Kulturinteressen und die Ehre des Landes so

energisch gegen die Regierung zu Felde zogen, wie es denn überhaupt als ein merklicher Fortschritt zu verzeichnen ist, daß die Sache des künstlerischen Aufschwunges in Ungarn als Forderung der Zeit in der Tagesliteratur immer häufiger ventilirt und so manche kühnen Wünsche ausgesprochen werden, für welche sich bisher kaum hier und da eine schüchterne Stimme zu erheben wagte. Freilich sind diese Wünsche und Forderungen nicht immer solche, welche mit den Resultaten der künstlerischen Erfahrungen in vorgeschrittenen Ländern übereinstimmen. So erblickt noch ein großer Theil ungarischer Kunstfreunde das einzige Heil und die Rettung der nationalen Kunst in der Errichtung einer Kunstakademie in Pest und der Kultusminister wird Mühe haben, seiner Zeit sich dieser Zumuthung zu erwehren. Zum Glück besitzt dieser Staatsmann den freien Blick, der nöthig ist zum Erwägen und Erwählen desjenigen, was der gedeihlichen Entwickelung unserer Kulturinteressen zuträglich ist und, so weit wir seine Intentionen zu erkennen Gelegenheit hatten, ist es ihm nicht so wohl um die Errichtung einer jedenfalls sehr kostspieligen und in ihrem Erfolg ebenso zweifelhaften Kunstakademie, als vielmehr um die gründliche Reorganisirung des Zeichenunterrichts im Lande zu thun. Es soll der Zeichenunterricht an allen, selbst den Elementarschulen obligatorisch eingeführt, im Mittelpunkte des Landes aber eine Central- und Muster-Lehranstalt errichtet werden, welche mit gehöriger Rücksicht auf die Postulate des industriellen Fortschrittes ungefähr nach dem Muster der süddeutschen Kunst- und Gewerbeschulen organisirt werden dürfte. Da es vorläufig mit den heimischen Lehrkräften in diesem Zweige noch sehr mangelhaft bestellt ist, läßt er schon gegenwärtig talentvolle junge Leute auf Staatskosten die auswärtigen Lehranstalten besuchen, theils um deren Einrichtungen zu studiren, theils und hauptsächlich aber um des gründlichen Unterrichtes daselbst theilhaftig zu sein und sich zu tüchtigen Zeichenlehrern heranzubilden. Auch genießen seit der politischen Neugestaltung Ungarns bereits mehrere junge Künstler Reisestipendien und haben ältere namhafte Künstler Staatsaufträge erhalten. So die stets mit einander genannten Schüler Rahl's Than und Lotz, die sich in diesem Momente anschicken, mittelst Staatssubvention das Treppenhaus des Nationalmuseums mit Fresken zu versehen. Der kleine Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften, in welchem kürzlich die cisleithanischen Delegirten tagten, wird durch den vaterländischen Künstler Ligeti, den ältesten Schüler Carl Marko's, mit Landschaftsbildern geschmückt, und es steht zu erwarten, daß auch der große Prunksaal desselben Gebäudes einem Lieblingsplane des Kultusministers zufolge mit einem ganzen Cyklus von historischen Decken- und Wandgemälden bedacht wird, welche die Hauptmomente der Kulturgeschichte von der Zeit der staatlichen Organisation des Landes an bis in die jüngste Vergangenheit Ungarns behandeln sollen. In weiterer Folge ist die künstlerische Ausschmückung der ihrem Ausbau sich nähernden Leopoldstädter Hauptkirche und mehrerer Paläste des begüterten Adels in Aussicht genommen. Endlich die Aufführung mehrerer öffentlicher Gebäude im Principe bereits genehmigt; so der Neubau einer Landesuniversität, eines neuen Krankenhauses, eines neuen Nationaltheaters oder Opernhauses, eines würdigen Parlamentsgebäudes und mehrerer anderer Bauten zu Bibliotheken und anderen Staats- und Regierungszwecken, wobei es nicht schwer halten dürfte, vom ungarischen Reichstage solche Summen votirt zu erhalten, welche hinreichen werden, den projektirten Neubauten sowohl in architektonischer Beziehung ein monumentales Gepräge als auch den erforderlichen dekorativen Schmuck der Plastik und Malerei im Innern zu verleihen. Für Aufgaben der monumentalen Plastik insbesondere sorgt die ihrer Fesseln nunmehr völlig entledigte Pietät für die Vorkämpfer und Märtyrer der nationalen Wiedergeburt. Auf den Schlachtfeldern der Jahre 1848—49 werden allenthalben Denkmäler und Standbilder errichtet, wozu mittelst öffentlicher Subskription die Mittel aufgebracht werden. Für das in großartigem Maaßstabe projektirte Szèchenyi-Denkmal sind bereits 100,000, für das des größten ungarischen, im Kampfe gegen die Russen gefallenen Dichters Petöfi bereits gegen 40,000 Gulden gezeichnet und eingeflossen. Beide Monumente sollen an hervorragenden Plätzen der Hauptstadt selbst aufgestellt werden. Die Enthüllung der auf Kosten der Pester Stadtgemeinde von Prof. Halbig in München modellirten Bronzestatue des weiland Erzherzog Palatins von Ungarn sollte noch in diesem Monate stattfinden, wurde aber der vorgerückten und sehr rauhen Jahreszeit wegen auf Wunsch Sr. Majestät des Königs auf nächstes Frühjahr vertagt. Endlos, wie die Reihe der neuen Eisenbahnunternehmungen, ist auch die Reihe jener Denkmalprojekte in der Provinz, welche der

Erinnerung an einzelne Ereignisse und Persönlichkeiten von mehr lokaler Bedeutung zur Stütze dienen sollen und die Theilnahme und Opferwilligkeit des Publikums dafür ist in steter Zunahme begriffen. Dieser Bewegung auf mehr oder minder künstlerischem Gebiete blieb die Staatsregierung bisher völlig fern, und es läßt sich daraus schließen, daß die Bevölkerung bereits anfängt, sich auch für Kunstzwecke als solche zu interessiren. Beweis dessen die Existenz zweier, beziehungsweise dreier Kunstvereine in Ungarn, von deren Wirken und Streben wir bei diesem Anlaß wenigstens in einigen Worten Erwähnung thun müssen. Der erste, oder besser gesagt der älteste Verein dieser Art, der noch in den vierziger Jahren durch einflußreiche Patrioten gegründete „Ungarische Kunstverein“, mit der Aufgabe: in- und ausländische Kunstwerke in jährlichen, späterhin aber permanent gewordenen und monatlich wechselnden Ausstellungen dem Publikum vorzuführen und eine gewisse Anzahl davon für die jährlichen Verlosungen anzukaufen, hat es in seiner Glanzperiode bis zu einer Jahreseinnahme von 40,000 Gulden gebracht, ist jedoch seit einigen Jahren theils unter dem ungünstigen Einfluß der politischen Verhältnisse, theils und hauptsächlich aber durch das nicht ganz tadellose Gebahren seiner Beamten, das auch in außerösterreichischen Künstlerkreisen manchmal Anstoß erregt hat, immer mehr herabgekommen und führt über Jahr und Tag eine Schattenexistenz, von der man bis zur Stunde nicht zu entscheiden vermag, ob sie Leben oder Tod bedeutet. Der andere: „Landesverein für bildende Kunst in Ungarn“ benannt, besteht seit sieben Jahren und wurde mit der speziellen Tendenz, ausschließlich ungarische Kunst und ungarische Künstler zu berücksichtigen, in's Leben gerufen. Außer dem Ankauf von Bildern und plastischen Werken zu Verlosungszwecken hat er sich ein umfangreiches Programm vorgesteckt, mit Aufgaben, welche selbst unter günstigen Bedingungen kaum je ein Kunstverein gründlich zu lösen im Stande wäre. Es figuriren darunter: die Ansammlung eines Pensionsfonds für betagte Künstler, deren Witwen und Waisen, Herausgabe eines Kunstjournals und anderer periodischer Schriften, welche die Bildung des Geschmackes bezwecken, Veranstaltung populärer Vorlesungen und Künstlerfeste, Unterstützung öffentlicher monumentaler Kunstunternehmungen durch Geldbeiträge und intellektuelle Mitwirkung, Verleihung von Reisestipendien an talentvolle Anfänger, endlich die Errichtung einer Kunstschule u. s. w. Die Gründung dieses Vereins mit so reichhaltigem Programm konnte als Hinweis gelten auf die vielen Lücken unseres Kulturlebens, als Kundgebung so mancher fühlbarer Bedürfnisse, und wurde von vielen wohlgesinnten Männern in der Einsicht unterstützt, daß, wenn auch nicht Alles erreicht werden könnte, doch auch das Wenigere ein Gewinn sei, der unter den bisherigen Umständen blos auf dem Wege der Association zu erzielen war. Manche seiner Aufgaben, welche die Kräfte des Vereins übersteigen, werden nun von der nationalen Regierung übernommen, aber er hat auch bisher schon Anerkennenswerthes geleistet und bildet, in fortwährendem Aufschwunge begriffen, auch heute den Heerd, um den sich mit ehrlichem Streben die besten Kräfte des Landes schaaren. Als in den Funktionen des älteren Kunstvereins der oben erwähnte Stillstand eintrat und mit dem Eingehen desselben die fernere Möglichkeit einer Ausstellung fremder Kunstwerke in Ungarn in Frage gestellt wurde, entschloß sich der „Landesverein für bildende Kunst“ zu Gunsten dieser Möglichkeit, seine Statuten mit exklusiv ungarischer Tendenz abzuändern und seine schönen Ausstellungsräume im Akademiepalaste auch allen fremden Kunstprodukten zu öffnen. In diesem Sinne hat der Verein jüngst an die auswärtigen, namentlich deutschen und französischen Künstler und Vereine ein Rundschreiben versendet, worin eine kurze Skizze der Vereinszwecke mit der gleichzeitigen Aufforderung enthalten war, den Verein mit ihren Werken zu beschicken. Freilich ist derselbe mit dieser Aufforderung vorerst auch gezwungen, an die Sympathie und Großmuth der Einsender zu appelliren, da er denselben blos die Vergütigung der Transportkosten und, im Falle es gewünscht wird, Tantièmen aus den Eintrittsgeldern zu bieten vermag. Außerdem höchstens noch die Chancen des Verkaufes durch Private. Aber es ist kaum zu bezweifeln, daß schon die nächste Generalversammlung in ihren Beschlüssen um einen Schritt weitergehen und zum Ankauf fremder Kunstwerke aus Vereinsmitteln eine bestimmte Summe in Vorschlag bringen werde. Der dritte, durch den Erzherzog Joseph Palatin gegründete „National-Galerie-Verein“ verfolgt bisher gleichfalls eine speziell ungarische Richtung, indem derselbe aus den Zinsen eines successive anwachsenden Stammkapitals jährlich ein

oder zwei hervorragendere Leistungen vaterländischer Künstler für die Galerie des Nationalmuseums ankauft. Diesem Verein ist untern anderm die Acquisition des künstlerischen Nachlasses von Carl Marko zu verdanken, einer interessanten Kollektion von Skizzen, halbfertigen und ausgeführten Landschaftsbildern des verewigten Meisters, welche einen eigenen Saal in den Galerieräumen des Museums ausfüllen.

Dies sind ungefähr, in gedrängter Kürze zusammengefaßt, die Anfänge und bisherigen Resultate der Regungen und Bestrebungen auf künstlerischem Gebiete in Ungarn. Ist es dem Lande, das eben im Begriffe steht, die großen internen Lebensfragen zum glücklichen Abschluß zu bringen, gegönnt, einige Jahre des Friedens der Entwicklung seiner materiellen und Kultur-Interessen zu widmen, so dürfte in naher Zukunft auch auf dem bisher ziemlich brach gelegenen Felde der Kunst manches Erfreuliche zu berichten sein. Es soll nicht an mir liegen, diese Lebenszeichen eines sich selbst wiedergegebenen Volkes seinerzeit auch Ihren Lesern zur Kenntniß zu bringen.

Die dritte allgemeine deutsche Kunstausstellung.

III.

Die Uebersicht der Oelgemälde beginnen wir mit den Wienern. Die Kaiserstadt, die bisher tonangebend nur im Wortverstande war und in der bildenden Kunst keine Vergangenheit besitzt, welche sich auch nur mit der kleinerer ehemaliger Reichsstädte messen dürfte, hat in den letzten Jahrzehnten Anstrengungen gemacht und Künstler gehegt, die sich den Besten des übrigen Deutschlands an die Seite stellen können. Von der noch jugendlichen Plastik und der in mächtigen Aufgaben schwelgenden Architektur zu schweigen, Meister wie Führich, Rahl, Waldmüller thun der Heimath Haydn's, Mozart's und Beethoven's keine Unehre an. Und wenn diesen zum Theil noch die Gunst der äußeren Verhältnisse gemangelt hat, von der jetzt eröffneten Aera des öffentlichen Lebens dürfen wir erwarten, daß es fortan der österreichischen Kunst nicht mehr an großen Zwecken und, da nach dem Dichterwort der Mensch mit diesen wächst, auch nicht an entsprechenden Leistungen fehlen werde.

Außer den drei Genannten gehört bekanntlich auch M. v. Schwind der Geburt nach Oesterreich und speciell Wien an. Er war aber leider auf der Ausstellung nicht vertreten. Es hätte nahe gelegen, die Kartons zu den in der Loggia und im Foyer des neuen Opernhauses von Schwind ausgeführten Gemälden, den ersten, mit denen der Künstler auf den Heimathboden zurückgekehrt ist, derselben einzureihen. Vielleicht ist kein anderer Künstler so geeignet, wie Schwind, das specifische Naturell des Oesterreichers von seiner besten Seite zu zeigen, der gewissermaaßen noch immer in der glänzendsten Kulturepoche seines Landes, in der glorreichen Sänger- und Stifter-Zeit der Babenberger wurzelt. Das unbefangene Sichgehenlassen, die freie, fessellose Erfindung, die harmlose Naivetät, die sich in heitern Schnurren und Schwänken gefällt, aber dabei auch den rührendsten Ton des Herzens anzuschlagen versteht, alle diese Züge, welche Schwind's Eigenthümlichkeit bilden, machten uns sein Fehlen doppelt schmerzlich. Wir vermißten in ihm ein Stück unserer innersten Volksnatur. Zwischen der christlichen Gedankensphäre Führich's und Rahl's antiker Mythendarstellung bildet seine in der nationalen Sänger- und Märchenwelt heimische Phantasie ein verbindendes Mittelglied. Von dem Erstgenannten war leider das hervorragendste seiner Oelgemälde: „Jacob und Rahel" nicht ausgestellt; der in der Komposition höchst bedeutende, namentlich durch die Anmuth der Jungfrau und den Reiz des landschaftlichen Hintergrundes fesselnde „Gang Mariens über das Gebirge" (früher bei Arthaber, jetzt im Belvedere), sowie der edel und ausdrucksvoll gehaltene, an einem zu trübgrauen Kolorit leidende „Christus auf dem Oelberge" konnten beide für jenen Mangel keinen vollen Ersatz bieten. Von Rahl schmückten die vier bereits öfter ausgestellt

gewesenen Oelgemälde aus Baron Sina's Besitz: „Die Opferung Iphigeniens", „die Entführung der Helena", „die Befreiung der Andromeda" und „der Raub des goldenen Vließes" den großen oberen Saal des Künstlerhauses. Aber ein ungleich günstigeres, ja rührendes Bild von dem hohen Künstlerberufe des uns allzu früh entrissenen Meisters erhielt der Beschauer in dem kleinen, an den „Stiftersaal" anstoßenden Kabinet vor dem „Urtheil des Paris", dem letzten, nicht ganz vollendeten Staffeleigemälde, an das der Meister Hand anlegte (gegenwärtig in Dr. Heider's Besitz). Das Mittelstück aus der Decke des Todesco'schen Speisesaales, in welchem der Künstler bekanntlich zum ersten Male die Parismythe, sein Hauptwerk, im Zusammenhange behandelt hat, ist hier bis auf kleine Abweichungen wiederholt: eine prachtvolle Gruppe von wundersamem Reiz des Kolorits, besonders in den nackten Körperformen, unter denen jedoch unseres Erachtens den männlichen der Apfel gebührt. Der sitzende Paris ist eine herrliche, der stehende Hermes eine wahrhaft klassische Gestalt; in den weiblichen Figuren ist der Meister auch hier eine gewisse übermäßige Fülle der Form nicht ganz los geworden.

In demselben Kabinet hatte die Pietät der Ordner außer zwölf schönen Farbenskizzen J. W. Schirmer's (zu dem Bibel-Cyklus) und dessen Porträt von Hermine von Reck in Karlsruhe, noch eine gewählte Anzahl von Werken verstorbener österreichischer Künstler vereinigt. Hier fanden wir vor Allem Waldmüller's „Bauernhochzeit" (aus der kostbaren Gsell'schen Sammlung in Wien). Niemand hat die derbe österreichische Bauernnatur mit so packender Treue, freilich auch mit so bewußter Verzichtleistung auf jede über die pure Wirklichkeit hinausgehende Aufgabe der Kunst darzustellen gewußt, wie Waldmüller. Er steht als ausgesprochener Naturalist in seiner Sphäre nicht nur in Oesterreich, sondern in Deutschland überhaupt unübertroffen da und erreicht in seinen vollendetsten Werken, zu denen diese Bauernhochzeit gehört, eine Kraft und goldige Harmonie des Tons, um die ihn manche unserer gepriesenen Genremaler der Gegenwart beneiden können. Mit ihm verglichen, erscheint der ebenfalls hochbedeutende, aber nicht so gesund und kräftig entwickelte Danhauser stets „durchgeistigt" in Konception und Ausführung, wie sein einsames Mütterlein am offenen Fenster zeigen konnte, das die humoristische Perspektive auf ein anderes ebenso altes und ebenso einsames Menschenkind erschließt. Dort die ausgesprochene Absicht, absichtslos, objektiv zu sein; hier ebenso offenkundige Tendenz, geniale Subjektivität, die bald sentimental, bald satirisch mit ihrem Gegenstande spielt.

Der Bedeutung Oesterreichs und namentlich Wiens für die Geschichte der Musik würde auf dem Gebiete der bildenden Kunst nichts mehr entsprechen als die vorwiegende Ausbildung und Begünstigung der Landschaftsmalerei. Wir sehen auch, daß diese hier eine Reihe der tüchtigsten Vertreter gefunden hat, aber auffallenderweise nicht nach der Seite der Stimmungslandschaft hin, an die man zunächst denken könnte, sondern vielmehr nach der des landschaftlichen Stilbildes. Der Heros dieser Richtung in Deutschland überhaupt ist ja der Tiroler Joseph Anton Koch. Das Element klassischer Schönheit in ihm und seine Vorliebe für die südliche Natur erinnert uns an Mozart, und noch entschiedener ist dies bei dem sanften, melodischen Karl Marko der Fall, der bei gleicher Anhänglichkeit an die mythologische Staffage, wie wir sie bei Koch finden, den Typus der stilistischen Landschaft in der klarsten und reinsten Form ausgeprägt zeigt. Die „ideale Landschaft" auf unserer Ausstellung, die aus der reichen Marko-Sammlung eines Wiener Kunstfreundes leicht mit ergänzenden Seitenstücken hätte bereichert werden können, zeigte nicht hinreichend seine Eigenthümlichkeit, die Gegensätze einer heißen, sonnigen Beleuchtung und eines kühlen, womöglich vom flüssigen Elemente belebten, lauschigen Dunkels auf einem Bilde zu umfassen. Auch die zwei in demselben Kabinete befindlichen Arbeiten Gauermann's: „Kühe und Schafe" und „Heerde am See" ließen den mit Recht bewunderten Maler der österreichischen Alpennatur, dessen Stärke übrigens in seinen unmittelbar der Natur abgenommenen Studien und Skizzen liegt, nicht in seinem vollen Glanz erblicken.

Von sämmtlichen Genannten hat nur Rahl eine auf dieser Ausstellung erkennbare eigentliche Schule hinterlassen. Die Porträts und Studienköpfe von Eugen Felix, Gustav Gaul und August George zeigen in der gesunden, kraft- und geistvollen Auffassung und in der tiefen, gesättigten Farbe den Einfluß des Meisters auf ein begabtes jüngeres Geschlecht. In koloristischer Beziehung ist auch die „Bacchantin" des Erstgenannten, der anfangs der Waldmüller'schen Richtung

folgte, hier mit ehrender Anerkennung hervorzuheben. Der Darstellung fehlt jedoch die volle Wucht und Naivetät, welche bei solchen, an der Grenze des Erlaubten liegenden Stoffen doppelt erforderlich ist, um sie uns als Kunstwerke nachhaltig genießbar zu machen. Wir zweifeln nicht daran, daß in Felix ein so gesundes und ernstes Talent steckt, um es auf dem eingeschlagenen Wege zu nicht bloß tüchtig gemachten und koloristisch werthvollen, sondern auch geistig bedeutenden Leistungen zu bringen. — Von der Vererbung des großartigen historischen Stils, der dem verewigten Rahl eigen war, auf seine Schule gab die Ausstellung leider kein Zeugniß. Sowohl Griepenkerl als auch Bitterlich und Eisenmenger, welche theils mit der Ausführung der Entwürfe Rahl's für das neue Opernhaus, theils mit eigenen Arbeiten monumentaler Art vollauf beschäftigt sind, fanden die Zeit nicht, um mit sonstigen Leistungen öffentlich aufzutreten. Die ausgestellten Oelgemälde des talentvollen Ungars Than kranken an der Ungunst des nationalen Stoffs und einer in's Graue zerfließenden Färbung. In erfreulicher Weise ist das Stilgefühl des Meisters auf die historischen Landschaften Joseph Hoffmann's übergegangen. Derselbe hatte das den Lesern der Zeitschrift bekannte „Athen, von dem Garten der Königin aus gesehen", ferner eine ideale „Ansicht des alten Athen zur perikleischen Zeit" und endlich die „Reste des Heiligthums der Venus an der Straße nach Eleusis" ausgestellt, von denen besonders das letzterwähnte Bild durch die Schönheit und Größe der Komposition, sowie durch die echt hellenische Klarheit und Gediegenheit seines Kolorits ausgezeichnet ist.

Auch auf anderen Gebieten hatte man Bekanntes und Neues vereinigt, um Wien in würdiger Weise zu repräsentiren. Ed. Engerth's effektvolle „Gefangennahme der Kinder König Manfred's" aus der Galerie des Belvedere schmückte den großen Saal. Der Mittelraum des Annexes enthielt die fein empfundene und streng durchgebildete Darstellung des Unterganges der Hussiten bei Lipan von Chr. Ruben, eine freie Wiederholung des in Prag ausgeführten Frescobildes von demselben Meister, und ferner die zahlreichen kleinen, sorgfältig durchgebildeten Oelskizzen zu den Wiener Arsenalfresken von Karl Blaas. So lebendig und charakteristisch einzelne dieser mit höchster Treue und Gewissenhaftigkeit ausgeführten historischen Scenen sind, so undankbar war für einen denkenden Künstler die Aufgabe, Musterungen, Belagerungen und zu allem Ueberfluß auch noch „die Einführung des Fußvolks und der Kanonen" malen zu sollen! — Wie wenig günstig, ja wie herabstimmend eine derartige Aufgabe selbst auf das entschiedenste Talent wirken muß, ersieht man u. A. auch aus Sigmund l'Allemand's „Generalstab des Erzherzogs Albrecht bei der Schlacht von Custozza", einer mit eminentem Geschick zusammengestellten und von der schärfsten Beobachtungsgabe zeugenden Porträtgruppe, die aber weder als Bild erfreulich wirkt, noch vollends auf historischen Stil den entferntesten Anspruch machen kann. Ersteres ist dagegen entschieden der Fall bei desselben Künstlers „Schlacht bei Kolin", die er bereits vor mehreren Jahren malte, ohne sie bisher übertroffen zu haben. Das Bild ist in einem hellen Ton, mit wenigen frisch aus dem vielen Weiß der Uniformen hervorleuchtenden Farbenpunkten keck und flott hingemalt, voll echt soldatischen Lebens, ein Stück wirklicher Kriegsgeschichte, wenn auch die Kostüme vielleicht nicht bis auf den letzten Knopf der historischen Wahrheit entsprechen sollten. Daß diese äußerliche Treue bis in's feinste Detail in den Schlachtenbildern des verstorbenen Fritz l'Allemand aus dem Schleswig-Holstein'schen Kriege den höchsten Grad erreicht, können wir alle bestätigen, ohne deßhalb an dem grauen, prosaischen Einerlei ihres Tons, bei aller Achtung vor der Tüchtigkeit der Zeichnung und Charakteristik, ein besonderes Wohlgefallen zu finden. Entschieden glücklicher ist in dieser Hinsicht W. Emelé's „Schlacht von Würzburg", die außerdem durch den ungemeinen Reichthum an interessanten Einzelheiten, besonders an trefflich studirten Pferden fesselt. Wird es diesem tüchtig strebenden Künstler gelingen, alles, was über den Korporal hinausgeht, ebenso gut wie die Pferde und die Gemeinen zu machen und eine gewisse Mühseligkeit des Vortrags zu überwinden, so haben wir von ihm die gediegensten und lebendigsten Schilderungen aus dieser Sphäre zu erwarten.

(Schluß folgt.)

Druckfehler.

Die Unterschrift unter dem Ornament auf Seite 53 dieses Jahrg. (Heft II) muß heißen: „Thürfries von S. Maria del Rosario sulle Zattere in Venedig" statt „Thurmfries ꝛc.", wie in einer Anzahl Exemplare stehen geblieben ist.

III. Jahrgang der Zeitschrift S. 301 Zeile 20 lies „tiefsinnig" statt „tieffinnig".

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.



Charles Lock Eastlake.

Von O. Mündler.

Mit Abbildungen.

Zuweilen neigen wir uns, im Grunde wohl mit Unrecht, dem entmuthigenden Glauben zu, daß die Natur im Altern begriffen, daß ihre zeugende Kraft im Abnehmen und daß die Welt bedroht sei mit dem Aussterben nicht nur jener großen Geister von allumfassenden Gedanken oder schöpferischem Gestaltungstriebe, die, wie Meteore, zu jeder Zeit selten gewesen, sondern sogar jener Männer, die mit mehr als gewöhnlicher Begabung, doch in bescheidenerer Sphäre, eine vielseitige Brauchbarkeit und Tüchtigkeit im Dienste des Gemeinwesens oder zur Förderung von Kunst und Wissenschaft, zum Besten ihrer Mitbürger oder auch der ganzen Menschheit bethätigen. Doch, wie dem auch sei, jedenfalls ist es ein schmerzliches Gefühl, einen Mann von hinnen scheiden zu sehen, von dem wir das Bewußtsein haben, daß kein Lebender seine Stelle ganz auszufüllen im Stande ist. Diese Betrachtung drängt sich mir auf, während ich mir das Leben meines verstorbenen Gönners, Sir Charles Eastlake vergegenwärtige, um es, wenn auch nur in flüchtigen Umrissen, für die Leser dieser Blätter

zu entwerfen. Auch er, dessen Verlust England seit dem Ende des Jahres 1865 betrauert, erscheint uns bei unbefangener Prüfung nicht als ein hoher Genius, nicht als ein Künstler von gewaltiger schöpferischer Begabung oder von großem, durchgreifendem und bestimmendem Einfluß auf seine Zeitgenossen, wohl aber als ein Mann, der durch seine verschiedenartigen Leistungen sich im dankbaren Andenken der Nation eine ehrenvolle Stelle gesichert hat, ein Mann, der sein ganzes Leben lang edle Zwecke verfolgte, sei es die Darstellung des Schönen, sei es die Verbreitung gesunder Ansichten in künstlerischen Dingen und die Bereicherung der Nation durch Schätze der bildenden Kunst. In ihm vereinigten sich so seltene Gaben und Fähigkeiten, und in so hohem Grade, daß er der natürliche Vorstand aller Kunstanstalten des Landes, der unumgängliche Rathgeber in allen Fragen der Kunst wurde, so zwar, daß seine Unentbehrlichkeit jedem mit den Verhältnissen einigermaßen Vertrauten einleuchtete. Und zu alledem war Eastlake ein Charakter, ein Ehrenmann im vollen Sinne des Wortes, der mehrere die britische Nation, oder allgemeiner, die germanische Race auszeichnende Eigenschaften in solchem Maße besaß, daß man sagen könnte, aus seiner Empfindungs- und Handlungsweise lassen sich die Begriffe der Ausdauer in Verfolgung eines Zieles, der Zuverlässigkeit und vor allem der gewissenhaftesten Pflichterfüllung entnehmen und feststellen. In diesem letzteren Punkte namentlich, dem Eifer in Erfüllung seiner amtlichen Pflicht, ging er so weit, daß er keine Rücksicht auf seine Gesundheit kannte, keine Mühe oder Unbequemlichkeit scheute, so oft es sich z. B. um eine Erwerbung handelte, die ihm als Direktor der National-Galerie wünschenswerth erschien. Dabei war weder seine Gesundheit jemals so fest, noch sein Temperament so glücklich, daß ihm Alles leicht geworden wäre. Vielmehr nahm er Alles schwer auf, wie er denn von Natur aus voller Rücksichten und Bedenken, ja ängstlich und kleinmüthig war: eigentliche Freudigkeit und Heiterkeit konnte man nur dann an ihm erkennen, wenn er in der Erfüllung einer Pflicht, in der Durchführung einer Aufgabe, die er sich selbst gestellt, begriffen war, mochte sie auch noch so schwierig oder unliebsam sein. Seinem Wahlspruch: (Malo) „Esse quam videri“ blieb er sein Lebenlang treu: an dem Schein lag ihm nichts, nur auf die Sache selbst legte er Nachdruck und war beständig bemüht, über das Wesentliche mit seinem Gewissen und seinen Ueberzeugungen in's Reine zu kommen; und dies erstreckte sich sogar auf äußerliche Dinge, wie z. B. seine häusliche Einrichtung, körperliche Reinlichkeitspflege u. dgl.

Durch seine natürlichen Anlagen sowohl als durch seine Erziehung und seinen ganzen Bildungsgang war er mehr zum Kunstgelehrten als zum bildenden Künstler gemacht. Sein Wesen hatte mehr weiblich Receptives, als schöpferischen Drang und Selbstthätigkeit. Geschmack und kritischer Blick war bei ihm mehr ausgebildet als Phantasie und Erfindungsgabe; und zwar war sein Blick so geschärft, daß man nur in höchst seltenen Fällen mit seinem Urtheil nicht unbedingt übereinstimmen konnte. Letzteres war z. B. der Fall in Bezug auf Michelangelo. Das Gewaltige, oder wie es ihm erschien, das Gewaltsame in der Natur dieses Meisters, in seiner Formenbehandlung, in seiner ganzen Anschauungs- und Empfindungsweise widerstrebte Eastlake's mildem und maaßvollem Wesen, und ich glaube nicht seinem Gedächtniß zu nahe zu treten, wenn ich es hier ausspreche, daß der Sinn für Michelangelo's Größe ihm abging. Hielt man ihm die bekannten Aeußerungen von Sir Joshua Reynolds' schwärmerischer Bewunderung und Verehrung für den großen Florentiner (am Schlusse seiner akademischen Reden) entgegen, so behauptete er, es sei dieß nur eine unbewußte Anbequemung an die Zeitideen und eine ähnliche Befangenheit gewesen, wie die, welche Reynolds' begeistertem Lob der Caracci und ihrer ganzen Schule zu Grunde lag. Im Uebrigen war Eastlake's Bewunderung der alten Meister, namentlich der Venezianer des goldenen Zeitalters, dann der großen Niederländer des 15. wie des 17.

Jahrhunderts ebenso lebhaft wie aufrichtig und erreichte einen Grad, welcher der Produktivität des Künstlers nicht anders als gefährlich werden konnte. Daher trat denn auch bei ihm die unter ähnlichen Umständen regelmäßig sich wiederholende Erscheinung ein, daß, je mehr er sich mit den alten Meistern vertraut machte, desto mehr seine Theilnahme an der Kunst der Gegenwart und das Interesse an seiner eigenen Malerei abnahm, so zwar, daß er auch die Lust an der eigenen Thätigkeit je mehr und mehr ganz verlor. Niemand wußte besser als er den wesentlichen Unterschied zwischen der schöpferischen Thätigkeit des Künstlers und der Empfänglichkeit des Kritikers oder Kenners, zwischen Produktivität einerseits und richtiger Schätzung des Producirten andrerseits zu erkennen und zu würdigen, und ich habe ihn öfter mit lebhafter Ueberzeugung den Ausspruch thun hören, daß man von Malern die untriftigsten Meinungen und Urtheile über alte Bilder hören könne und fast nie einen richtigen Aufschluß erhalte. Ja, der lebhafte Ausdruck seiner vielfach gemachten Erfahrungen gestaltete sich in seinem Munde wohl auch zu dem Paradoxon: „Wer in Sachen alter Bilder irre geführt sein will, braucht nur einen Maler zu Rathe zu ziehen." So sehr ihm selber begreiflicher Weise bei Beurtheilung alter Bilder seine Erfahrung als praktischer Künstler zu statten kam, so hatte er doch, so zu sagen, den Maler fast vollständig abgestreift: er war in den letzten zwölf Jahren seines Lebens nur noch Kunstforscher, leidenschaftlicher Bilderliebhaber und Sammler.

Charles Lock Eastlake wurde am 17. Nov. 1793 zu Plymouth geboren als der jüngste Sohn von George Eastlake, Anwalt und rechtskundigem Rath bei der Admiralität daselbst, einem Manne, der für die Volkserziehung schwärmte und dessen Bemühungen die öffentliche Büchersammlung von Plymouth ihr Entstehen verdankt. Kein Wunder, daß er auf die Erziehung des eigenen Sohnes bedacht war, und daß auch der jüngste schon als Knabe den sorgfältigsten Unterricht genoß. Die Familie bewohnte einen Landsitz in dem Dorfe Plymton, etwa fünf engl. Meilen von Plymouth, demselben Dorfe, in welchem auch Sir J. Reynolds das Licht der Welt erblickte, und die beiden zukünftigen Präsidenten der Akademie verdankten die Grundlage ihrer Bildung derselben Vorbereitungsschule. Im Jahre 1808 wurde der Knabe nach London gebracht, um daselbst die alte Charterhouse-Schule zu besuchen. Nachdem er dort mit jener Lernbegier, die ihn sein ganzes Leben lang nicht verließ, seinen Studien eine Zeitlang obgelegen, ging er, in einem der merkwürdigsten Briefe, die je ein Knabe geschrieben, seinen Vater bittweise an, er möge ihm erlauben, die Schule zu verlassen und sich der Malerei zu widmen. Dieser Wunsch, durch das Beispiel seines Landsmannes Haydon in ihm rege gemacht, wurde vom Vater alsbald gewährt, mit dem einzigen Vorbehalte, daß er seine klassischen Studien noch eine Zeitlang mit Hilfe eines Privatlehrers fortsetzen solle, eine keineswegs drückende Bedingung für einen jugendlichen Geist, dem schon das Verständniß und der Sinn für die Schriftsteller des klassischen Alterthums aufgegangen war. Fünfzehn Jahre alt begann er nun seine künstlerischen Studien in London; bald gelang es ihm, in die Schule der k. Akademie der bildenden Künste aufgenommen zu werden, wozu schon ein bedeutender Grad von Fertigkeit im Zeichnen erforderlich ist. Dort zog er die Aufmerksamkeit Füeßli's, des damaligen Aufsehers der Akademie auf sich; auch wurde er durch einige Verbindungen seiner Mutter mit Herrn Jeremiah Harman bekannt, der eine schöne Bildersammlung besaß. Dieser warme Kunstfreund gab ihm bald Auftrag zu einem Bilde, — es war sein erstes — und der Vorwurf war die Auferweckung von Jairi Töchterlein, wofür der Besteller einen ganz anständigen Preis bezahlte. Nachdem der junge Künstler noch einige andere Bilder und verschiedene Porträte gemalt hatte, sandte ihn sein wohlwollender Gönner nach Paris, zu einer Zeit, wo die Louvre-Galerie noch mit den aus den eroberten Ländern entführten Schätzen prangte. Aber schon nach einem Aufenthalt von

wenigen Monaten, den er zur Anfertigung verschiedener Kopien benutzte, vertrieb ihn Napoleon's Rückkehr von Elba wieder von Paris. — Im Laufe desselben Jahres noch — 1815 — nach der Schlacht von Waterloo, während Eastlake in seiner Vaterstadt Plymouth mit Bildnißmalen beschäftigt war, erschien Napoleon im Hafen von Plymouth, am Bord des Bellerophon. Mit Hülfe zahlreicher Studien, die es ihm damals gelang nach dem Kaiser zu machen, dessen er von Zeit zu Zeit ansichtig wurde und der sogar dies sichtliche Vorhaben des jungen Künstlers viel mehr zu begünstigen als zu durchkreuzen schien, brachte Eastlake ein Bild zu Stande: „Napoleon auf dem Verdeck des Bellerophon, von einigen seiner Offiziere umgeben", die Figuren in Lebensgröße. Dieses Werk machte nicht geringes Aufsehen und ward dem Künstler so gut bezahlt, daß er aus eigenen Mitteln eine Reise nach Italien bestreiten konnte. Im Jahre 1818 verließ er Rom, um nach dem Wunsche und mit dem Beistande seines Gönners Jer. Harman nach Griechenland zu gehen, in der Absicht, Studien nach den Ueberresten bedeutender Gebäude aus dem Alterthum und nach schönen landschaftlichen Punkten zu machen. Nahezu ein Jahr verweilte er auf griechischem Boden, und kehrte dann über Malta und Sizilien nach Rom zurück, wo er unter andern ein Bild mit lebensgroßen Figuren, „Paris aus den Händen des Merkur den Apfel empfangend", malte. Im Jahre 1821 starb sein Vater; bei dieser Veranlassung besuchte er seine Famile in England, kehrte aber bald nach Rom zurück. Dort nahm ihn fast ausschließlich die Ausführung von Genrebildern aus dem italienischen Volksleben in Anspruch, und unter diesen fanden seine Darstellungen aus dem Räuberleben den entschiedensten Beifall und wurden auch in England gut aufgenommen. Zugleich führte er eine große Anzahl landschaftlicher Skizzen in Oel nach der Natur aus in Albano, Tivoli, Frascati und anderen durch ihre Schönheit berühmten Stellen der unvergleichlichen Umgebung Rom's. Solcher Studien, aus denen das feinste Naturgefühl spricht und die mit wahrhaft künstlerischer Auffassung eine große Wärme des Tons und ungemeinen Schmelz der Behandlung verbinden, behielt der Künstler so manche für sich, und die Wände der Fremdenzimmer in seinem gastlichen Hause am Fitzroy-Square zu London hingen voll davon. Wer Eastlake, den Maler, nur aus seinen größeren Kompositionen kennt, ist kaum im Stande, sich eine Vorstellung zu machen von der Schönheit dieser Naturstudien, welche einem Landschafter des ersten Ranges Ehre machen würden, eigentlich aber in so großem Stile nur einem Historienmaler gelingen können. Indessen häuften sich die Bestellungen auf jene Gattung von Bildern, die Verwandtschaft mit den von Leopold Robert gewählten Darstellungen zeigten, und es kostete ihn nicht geringe Ueberwindung, sich davon loszumachen, um für den Herzog von Devonshire einen Vorwurf aus Plutarch auszuführen, nämlich Isadas den Spartaner, der, in einer Schlacht unbekleidet auftretend, mit Schwert und Speer bewaffnet, für einen Gott gehalten wird. Dieses Bild, in dem gewöhnlichen Maaß von Poussin's Kompositionen ausgeführt, beschäftigte den Künstler nahe an zwei Jahre und machte in Rom großes Aufsehen. In England fand es nicht so allgemeinen Beifall, dennoch eröffnete es dem Maler die Thore der k. Akademie, die ihn im Jahre 1827 zu ihrem auswärtigen Mitglied (associate) ernannte. Um dieselbe Zeit ergriff ihn eine lebhafte Bewunderung für die Färbung der Venezianer, und er malte einige Halbfiguren in Lebensgröße, theils dem Gebiete der Ritterwelt und der Romantik, theils der malerischen Tracht des italienischen Landvolkes entnommen. Als er so eben ein kleines Bild aus Spencer's Fairy Queen beendigt hatte (1830), kam ihm die Nachricht von seiner Erwählung zum Mitglied der Akademie zu. Dies bestimmte ihn, in's Vaterland zurückzukehren, um so mehr, da eine längere Abwesenheit mit seinen Pflichten als k. Akademiker sich nicht wohl vertragen hätte, und so ließ er sich, nach beinahe 15jährigem Aufenthalt im Auslande, 1830 in London nieder. Die Vorwürfe, auf deren Behandlung

er sich jetzt verlegte, waren häufig so gewählt, daß er seine Studien von Trachten sowie von landschaftlichen Punkten des neuen Griechenlands dazu verwerthen konnte. So entstand



Pilger, von einer Anhöhe die heilige Stadt erblickend. Nach Charles Lock Eastlake.

sein „Traum Byron's, eine griechische Landschaft", 1834 von J. T. Willmore gestochen, so die „griechischen Flüchtlinge", ebenfalls durch den Stich bekannt und seine „griechischen

Gefangenen". Mitunter malte er auch ein Bildniß und kehrte außerdem gerne zu seinen beliebten Halbfiguren im venezianischen Stile zurück, sowie er auch gelegentlich Vorfälle aus der Geschichte, oder moderne italienische Gegenstände behandelte. Sein „Entrinnen des Francesco von Carrara, Gebieters von Padua," stach J. Bacon 1838 in Finden's Royal Gallery of British Art. Zweimal malte er diesen Gegenstand, von dem sich eine Wiederholung in der Vernon- (National) Gallery befindet. Ein Lieblingsthema Eastlake's „Pilger, von einer Anhöhe die heilige Stadt erblickend," das er in Rom ausgeführt und das dort nicht unbedeutendes Aufsehen erregt hatte, wurde später in England öfter und mit Abänderungen von ihm wiederholt*). Es bestehen nicht weniger als sieben verschiedene Wiederholungen dieser Komposition, alle aber unter einander so weit abweichend, daß keine den Namen einer Kopie verdient. Sein „Christus über Jerusalem weinend", durch Cousins' Mezzotinto-Stich wohlbekannt, ist ebenfalls wiederholt worden und befindet sich in der Vernon-Gallery. Sein Bild „Hagar und Ismael" (gestochen von A. Bridoux) wurde verschiedene Male wiederholt. „Christus, die Kinder segnend" ist von Watts gestochen. Die Zumuthungen, welche die Liebhaber an ihn stellten, seine eigenen Bilder zu wiederholen, nahmen je mehr und mehr überhand, so zwar, daß er schließlich ganz darauf verzichtete, als zu ermüdend und die künstlerische Selbstthätigkeit beeinträchtigend. — Im Jahre 1841 wurde eine königl. Kommission niedergesetzt mit dem Prinzen Albert als Vorsitzendem, zum Zwecke die schönen Künste zu heben, in Verbindung mit dem Neubau der Westminster-Parlamentshäuser, und Eastlake wurde, auf Empfehlung Sir Robert Peel's, zu deren Sekretair ernannt. Die Anwendung von Freskomalereien als Schmuck der Wände der neuen Parlamentshäuser, wenigstens eines Theils derselben, wurde jetzt vorgeschlagen. Mehrere Künstler, unter denen auch Eastlake, versuchten sich in der Praxis der Malerei auf nassem Kalk durch die künstlerische Ausschmückung eines kleinen Gartenhauses in Buckingham Palace; dagegen nahm er, als Schriftführer jener Kommission, keinen Theil an der Ausführung der Wandgemälde der neuen Parlamentshäuser. Im April 1849 verheirathete er sich mit Miß Elizabeth Rigby, wohlbekannt als Verfasserin der „baltischen Briefe", deren künstlerische Beigabe (Radirungen) von der Verfasserin selbst herrühren, verschiedener Aufsätze in Zeitschriften u. s. w. Im Jahre 1850 wurde er zum Präsidenten der k. Akademie ernannt, bei welcher Gelegenheit die Königin ihm die Ritterwürde ertheilte.

Seit langer Zeit schon ging die Regierung damit um, dem provisorischen Zustand in der Verwaltung der National-Galerie ein Ende zu machen und einen Direktor zu ernennen mit Initiative und Verantwortlichkeit; und der Präsident der Akademie ward dazu ausersehen. Dieser jedoch bat sich Bedenkzeit aus, entwarf einen Plan und stellte seine Bedingungen; und da Alles genehmigt wurde, trat er im Frühjahr 1855 in die Stelle eines Direktors der National-Gallery ein. Diese Ernennung eröffnete eine ganz neue Phase in Eastlake's Laufbahn. Aus dem bisherigen Künstler wurde jetzt ein Staatsdiener. So wenig aber — zum Unterschiede von dem, was anderswo stattfindet — die Regierung ihm, dem alternden Künstler, durch diese Ernennung eine ehrenvolle sorglose Stellung zu bereiten beabsichtigte, so weit war er selbst davon entfernt, in dieser seiner neuen Stellung eine Sinekur zu erblicken. Im Gegentheil erschienen ihm die Obliegenheiten seines Amtes von solcher Wichtigkeit, daß er von da an die Stätte seines künstlerischen Schaffens sozusagen nicht mehr betrat und keinen Pinsel mehr anrührte. All sein Sinnen und Trachten ging nun auf die Galerie und deren Bereicherung. Freilich ward er auch in diesem seinem Bestreben von der Regierung auf's Wirksamste unterstützt, welche zu der Einsicht gekommen war, daß nur ver-

*) Der beigefügten Abbildung in Holzschnitt liegt der schöne Stich von Door zu Grunde.

mittelst sehr bedeutender Opfer die englische National-Galerie, die nachgeborene aller bestehenden Gemäldesammlungen, das früher Versäumte einholen und durch Werke des ersten Ranges sich ergänzen könne. Die Hauptaufgabe des Direktors war also, auszukundschaften, an welchen Orten sich noch beachtenswerthe Werke der alten Kunst befänden, und sich persönlich sowohl als mit Hilfe vertrauter Agenten von der Aechtheit und Vortrefflichkeit solcher Werke zu überzeugen. Zu dem Ende wurden nach allen Seiten hin Verbindungen angeknüpft und alljährlich während der drei Herbstmonate Reisen nach Deutschland, Frankreich und den Niederlanden, hauptsächlich aber nach Italien unternommen und so viel wie möglich Alles, was als wünschenswerth erkannt und zugänglich befunden wurde, für die Galerie erworben. Manches wurde begreiflicher Weise auch im eigenen Lande erstanden; aber Eastlake's Patriotismus fand sich immer besonders befriedigt durch eine bedeutende Erwerbung im Auslande: er betrachtete solche als eine Bereicherung des Nationalschatzes und einen Sieg über das Ausland. Mancher Kampf war in Italien mit den Regierungen zu bestehen, indem eine Gesetzgebung ziemlich verwickelter Art zum Schutze der Kunstschätze des Landes Verbote gegen die Ausfuhr von Meisterwerken in Kraft erhielt. In Rom muß die Erlaubniß zur Ausfuhr mit schwerem Gelde erkauft werden. Im Verlaufe der zehn Jahre, die Eastlake als Direktor an der Spitze der Anstalt stand, wurden 135 alte Bilder erworben, um nur von denen zu sprechen, die in der Londoner National-Galerie verblieben, denn Sir Charles, auf die Vervollkommnung der Sammlung bedacht, setzte den Vorschlag durch, daß Alles, was nicht tadellos sei, durch Verleihen an Provinzial-Anstalten, wie Edinburg und Dublin, aus der Hauptsammlung des Landes entfernt werden solle. Und wenn er auch das Ideal, das ihm vorschwebte, nicht ganz erreichen konnte, so ist doch soviel gewiß, daß die Londoner National-Galerie in ihrem gegenwärtigen Zustande mit ihren circa 750 Nummern zwar hinter den großen europäischen Sammlungen bedeutend zurücksteht, aber an Vortrefflichkeit der Werke, die sie enthält, an Mannigfaltigkeit und an Strenge der Auswahl kaum ihres Gleichen hat. Empfindliche Lücken zeigt nur noch die Abtheilung der Altdeutschen, besonders aber die der so hochgeschätzten „Kleinmeister“ flandrischer und holländischer Schule des 17. Jahrhunderts. Vortrefflich ist auch der unter Eastlake's Eingebung, persönlicher Führung und ausgedehnter Mitwirkung von dem Sekretär und Konservator der Anstalt, R. N. Wornum, ausgearbeitete Katalog, der von keinem andern europäischen Galerie-Katalog übertroffen oder auch nur erreicht wird und in unserer Nähe so manchem als Vorbild dienen könnte, sowie überhaupt dieses ganze Kapitel manches Lehrreiche, man wäre versucht zu sagen, manches für uns Beschämende enthält.

Von jeher hatte Eastlake der technischen Seite der Malerkunst die lebhafteste Theilnahme geschenkt und hatte das Ergebniß seiner Nachforschungen in einem Werke von nicht unbeträchtlichem Umfang zusammengefaßt, dessen 1. Band 1848 unter dem Titel: „Materials for a history of Oil-painting“ erschien. Den 2. Band, der das Ganze vervollständigen sollte, arbeitete er im Laufe der Jahre aus; aber die Muße mangelte ihm zur Durchsicht seines Manuskriptes und zu dessen druckfertiger Gestaltung, und der Tod überraschte ihn, noch ehe er die letzte Hand an dieses sein Werk gelegt, (dessen Abschluß, von seiner Wittwe besorgt, jetzt eben angekündigt wird). Er trieb die Gewissenhaftigkeit so weit, daß er sich nicht für berechtigt hielt, von seinen Amtsgeschäften in einer langen Reihe von Jahren so viel Zeit zu erübrigen, als nothwendig gewesen wäre, um diese Arbeit zum Abschluß zu bringen. Er that sich nie genug und ging mit seiner Zeit verschwenderisch um, wenn es sich darum handelte, ein, wenn auch nur geringes, Resultat für die Galerie zu erreichen. Seine Mühe brachte er nie in Anschlag. Nichts überließ er dem Zufall noch dem Gutdünken von Untergeordneten. Seine Korrespondenz war ein Muster von Klarheit und Pünktlichkeit und jeden

Brief schrieb er mit eigener Hand nicht nur einmal, sondern auch zum zweitenmale in ein Kopirbuch, so daß er sich über das Ganze jeder einzelnen Verhandlung mit ihren geringfügigsten Umständen die genaueste Rechenschaft geben konnte.

In den letzten Jahren seines Lebens hatte er viel über Engbrüstigkeit zu klagen, und ein Lungenleiden entwickelte sich mehr und mehr. Die Wärme der Sommermonate, besonders die Milde des italienischen Klima's brachte ihm Linderung. Jahrelang trug er sich mit dem Vorsatz, seinen ständigen Aufenthalt in Venedig zu nehmen, aber seine gewohnte Thätigkeit und die Geschäfte seines Berufes ließen diesen Vorsatz nicht zur Ausführung kommen. Nur die letzten Monate seines Lebens brachte er in Italien, namentlich in Pisa zu, so lange seine Kräfte noch hinreichten mit den Angelegenheiten der Galerie beschäftigt. Er starb zu Pisa am 21. Dezember 1865, ward zuerst in Florenz beigesetzt, dann aber wieder ausgegraben und nach England geschafft, um auf einem bescheidenen Dorfkirchhof bei London seine Ruhestätte zu finden, nachdem das von der k. Akademie angetragene feierliche Begräbniß in der Kathedrale zu St. Paul abgelehnt worden war.

Der dieses schreibt, hat das Glück gehabt, während zehn Jahren des vertrauten Umgangs dieses ausgezeichneten Mannes gewürdigt zu werden, namentlich aber jenen ganzen Zeitraum hindurch alljährlich 2—3 Monate mit ihm auf Reisen, in Italien und an anderen Orten zu leben, und ist demnach im Stande, ein vollgültiges Zeugniß abzulegen über diesen seltenen Verein von Eigenschaften des Geistes wie des Herzens, das ausgedehnteste und mannigfaltigste Wissen, Umfang und Gründlichkeit der Bildung, herzliches Wohlwollen, Verträglichkeit und Liebenswürdigkeit im Umgang: Eigenschaften, welchen eine gänzliche Abwesenheit von Selbstsucht, eine rührende Bescheidenheit und Natürlichkeit die Krone aufsetzten. Allerdings bedurfte es, um ihm gerecht zu werden, einer eingehenderen Bekanntschaft, da er bei dem ersten Anblick etwas Trockenes und Einsilbiges hatte, und daher auch von solchen, die ihn aus einmaliger, flüchtiger Begegnung kannten, als unliebenswürdig und schroff verschrieen wurde. Hatte er z. B., was unzählige Male vorkam, von dem Eigenthümer aufgefordert, eine Bildersammlung anzusehen, so konnte er unter Umständen, vor jedem einzelnen Bilde kaum eine Sekunde verweilend, das Zimmer durchschreiten, ohne ein Wort zu sagen und mit stummer Verbeugung sich wieder entfernen, die erwartungsvollen Anwesenden höchlich erstaunt und bitter getäuscht zurücklassend. Ein Hofmann hätte sich allerdings so nicht benommen, er aber kannte zu gut die Nutzlosigkeit einer Verhandlung mit den Eigenthümern einer Bildersammlung über ihre geträumten Schätze. Seine Zeit war ihm zu kostbar, um sie so zu vergeuden; zudem hatte er nur seine Aufgabe im Auge: passende Bilder für die Galerie zu suchen, und erachtete es keineswegs seines Amtes, Meinungen über einzelne Bilder abzugeben. Beifall aber und Lob, wenn auch noch so flüchtig und allgemein, gegen seine Ueberzeugung zu spenden, das erlaubte ihm seine innere Wahrhaftigkeit nicht, und so galt er Tausenden für unfreundlich und rücksichtslos. Von absichtlicher Kränkung aber war Keiner weiter entfernt als er, den vielmehr das allgemeinste Wohlwollen beseelte. Nie ließ er geleistete Dienste unbelohnt. Anerkennung fremden Verdienstes, welcher Art es auch war, machte ihm jederzeit Freude. Im vollen Sinne des Wortes war ihm Humanität eigen: sie lag im tiefsten Grunde seines Wesens und seine ganze Erziehung war auf deren Entwickelung und Ausbildung angelegt. Er war, was die Engländer einen Scholar nennen, und lebte in beständigem Umgange mit den großen Dichtern und Schriftstellern Griechenlands und Roms. Für fremde Sprachen besaß er überhaupt seltene Anlagen. Italienisch und Französisch sprach er vollkommen und geläufig, auch im Deutschen, das er gründlich kannte, drückte er sich genügend aus. Mancher Göthe'sche Spruch schlummerte in seinem Gedächtniß und mit Vergnügen lauschte er, wenn ich ihm Rückert'sche Vierzeilen hersagte. Auch das Neugriechische hatte er sich



Rembrandt pinxit. W. Unger sculpsit.

EIN FAMILIENBILD
Nach dem in der Galerie zu Braunschweig befindlichen Originale.

Zeitschrift f. bild. Kunst. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

während jenes Aufenthaltes im Lande zu eigen gemacht. Mit Göthe hatte er sich eingehend beschäftigt, wie eine vollständige Uebersetzung von Göthe's Farbenlehre ihm ihre Entstehung verdankt. Im Jahre 1839 erschien das Werk, mit Anmerkungen und Abbildungen bereichert, unter dem Titel: „Goethe's Theory of Colours.“ Ebenso gab er 1842 die Uebersetzung von Kugler's Geschichte der Malerei: Italienische Schulen, mit einer Einleitung und schätzbaren Anmerkungen versehen, heraus, wovon die zweite sehr vermehrte Auflage mit Umrissen 1851, die dritte 1855 erschien. — In Eastlake's Nachlaß fand seine Wittwe, in vollständig druckfertigem Zustande, mit seiner deutlichen Handschrift sauber geschrieben, eine nicht geringe Anzahl von Abhandlungen, theils technischen, theils ästhetisch-kunstphilosophischen Inhaltes, in der Art des 1848 von Bellenden Ker besorgten Bandes von C. L. Eastlake's „Contributions to the Literature of the Fine Arts.“ Es scheint in der Absicht der Lady Eastlake zu liegen, eine Auswahl aus jenen Abhandlungen im Druck erscheinen zu lassen. Vielleicht daß zu gleicher Zeit und von derselben Hand ein Lebensabriß Eastlake's und eine Auswahl aus seinem reichhaltigen Briefwechsel den Freunden des Verewigten und dem Publikum geboten werden wird.

Meisterwerke der Braunschweiger Galerie.

In Radirungen von **William Unger.**

VII. Familienbildniß, Oelgemälde von Rembrandt.

Man unterscheidet in den Werken der großen Meister vollkommen naturgemäß drei aufeinander folgende Manieren: eine erste, die der Jugend, der Epoche der Bildung entspricht, wo der Künstler noch unsicher umhertappt, sich selbst noch nicht gefunden hat, sondern mehr oder weniger treu dem Stil und der Malweise der Vorgänger folgt; — eine zweite, die dem Mannesalter, dem völligen Aufbrechen der Persönlichkeit parallel geht, wo der Künstler seine Selbständigkeit gefunden hat, gewissermaßen die Frucht nach der Blüthe; — endlich eine dritte, in welcher der Künstler sein Wesen ohne weitere Steigerung einfach fortsetzt, wo er sich wiederholt, wo er oft nur der Schatten des Genius ist, der ihn zur Zeit seiner schöpferischen Blüthe begeisternd erfüllte.

So hat Raffael zuerst seine perugineske, dann seine florentinische, endlich seine römische Manier, welche in der „Transfiguration“ gipfelt.

Auch bei Rembrandt kann man drei Perioden unterscheiden, für welche drei seiner Meisterwerke als typische Repräsentanten gelten; für die erste: „Die Anatomie“ im Museum des Haag, für die zweite: „Die Nachtwache“ im Museum zu Amsterdam, und für die dritte: „Die Staalmeesters“ oder „Syndici“ desselben Museums, — 1632, 1642, 1661.

Aber bei Rembrandt — und ebenso bei Franz Hals — zeigen die Werke der letzten Periode, anstatt eine Abschwächung, eine noch gesteigerte Kraft dieses Meisters der Menschendarstellung und des Lichtes. Ich liebe die frühen Werke Raffael's mehr als seine „Transfiguration“, aber bei Rembrandt ist gerade seine letzte Manier diejenige, die uns am meisten

in Staunen versetzt. Vor den „Staalmeesters“ ist man wie niedergedonnert von der wuchtigen Kraft der Ausführung. Meiner Empfindung nach ist die „Nachtwache“ das vollendetste seiner Werke. Aber ich gestehe: die „Staalmeesters“, das Porträt des Jan Six in der Galerie Six van Hillegom, die „Judenbraut“ im Museum van der Hoop, „Christus an der Säule“ im Museum zu Darmstadt (datirt 1668) sind als Bravourstücke der Mache noch bewunderns-werther.

Das „Familienbildniß“ der Braunschweiger Galerie, das W. Unger's Radirung wiedergiebt, gehört ebenfalls dieser dritten Periode des Meisters an. Es trägt mit großer kühner Schrift den Namen „Rembrandt“, ist aber ohne Jahreszahl. Möglich, daß dieselbe ausgemerzt ist, weil sie mit den irrthümlichen Annahmen eines Josi und Immerzeel in Betreff des Todesjahres unseres Meisters im Widerspruche stand. Nach Josi sollte Rembrandt nämlich 1664, nach Immerzeel 1665 bereits gestorben sein, während das wahre, von Hrn. Scheltema aufgefundene Datum seines Todes der 8. Oktober 1669 ist. Das prachtvolle Braunschweiger Porträt dürfte nun — wahrscheinlich — nach 1665 gemalt sein. An pastosem Vortrag und Intensität der Farbe steht es am nächsten der „Judenbraut“ des Museums van der Hoop, welche in den Tiefen noch nicht ganz vollendet ist und aus dem Todesjahre des Künstlers stammt.

Diese „Familie“ hat lange für Rembrandt's eigene gegolten. Im dem alten Kataloge von Salzdahlum von Eberwein aus dem Jahre 1776 und in den Katalogen von Braunschweig bis herab auf die Ausgabe von 1859 hieß das Bild: „Rembrandt mit seiner Familie.“ Der neue Katalog von 1868 giebt ihm nur die allgemeine Bezeichnung: „Familienbildniß“.

Und in der That hat auch der links auf dem Bilde, hinter der Mutter mit den drei Kindern stehende Mann nichts mit dem Meister Rembrandt zu schaffen, den wir ja aus den fünfzig Selbstporträts, die er der Nachwelt hinterlassen, zur Genüge kennen. Wenn aber der Mann nicht Rembrandt ist, was fragen wir da noch weiter, ob etwa Weib und Kinder die seinigen sind? Man hat übrigens auch sehr wenige sichere Nachrichten über sein Leben nach dem Unglück von 1656 und seiner Uebersiedelung auf den „Rozengracht“. Das Einzige, was man weiß, ist, daß er bei seinem Tode „zwei Kinder und eine Wittwe, Katharina van Wijck“ hinterließ; und zwar war dies seine dritte Frau; denn die erste, Saskia van Uilenburg, war schon 1642 gestorben, und das Taufregister der Oudekerk (alten Kirche) von Amsterdam erwähnt außerdem „eine Tochter des Rembrandt van Reyn und der Hendricktje Stoffels“, welche 1654 getauft ward.*)

Die Mutter auf unserem Bilde, die das Kind auf dem Schooße hält, ist sicher dieselbe Persönlichkeit mit der Frau des Bildes im Louvre (Nr. 411), welches für „Venus und Amor“ gilt. Auch dieses breit und saftvoll gemalte Bild, ohne Datum und Namen, ist aus der letzten Periode des Meisters, um 1660, vielleicht noch später.

Die Radirung Unger's giebt in ihrer breiten Behandlung und in ihren fein ausgeführten Köpfen eine klare Vorstellung von diesem energischen, tief innerlichen, ausdrucksvollen, echt menschlichen Bilde. Doch ist es vielleicht nicht überflüssig, hier eine Beschreibung desselben einzufügen, die der Unterzeichnete früher in der „Revue germanique“ veröffentlicht hat, und welche die Mannigfaltigkeit der Farbentöne genau angiebt, obwohl diese letzteren auch die Kunst des Radirers bereits vortrefflich ausgedrückt hat, insoweit dies mit dem bloßen Mittel der Lichtabstufung in Weiß und Schwarz möglich ist.

„Die Mutter sitzt zur Rechten, in Dreiviertel-Wendung nach links, und hält auf ihrem

*) Vergl. Rembrandt, par le docteur Scheltema, neue Ausgabe von W. Bürger, Paris 1866.

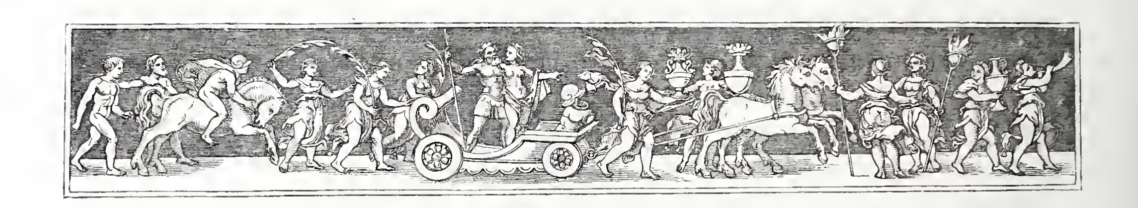
Schooß ein etwa zweijähriges stehendes Kind. Sie strahlt förmlich in ihrem purpurrothen Kleide, das mit seinen perlengleichen, blaßröthlichen Reflexen aussieht wie das Innere eines reifen Granatapfels. Die weiten Aermel sind auf's pastoseste behandelt, wie angeworfen, ähnlich dem Bilde des Museums van der Hoop. Unter dem rothen Kleide sieht ein gelbliches Korset hervor und darunter die weiße Chemisette, welche das Kind mit seinem linken Händchen zu öffnen im Begriff ist; in dem andern Händchen hält es ein Spielzeug. Auch dies Kind ist ganz roth gekleidet, und zwar in jenem dem Velazquez eigenen Tone, in welchem sich Rosa und Silbergrau mit Purpur mischen; es hat ein niedriges Hütchen auf dem fast ganz en face gerichteten Kopfe und blickt gerade den Beschauer an, während sich der Blick der Mutter mit unendlicher Zärtlichkeit in dem Anschauen des Kleinen verliert. Von links kommt ein kleines Mädchen auf die Gruppe zu, ganz im Profil gesehen, — mit grünlichem Kleid, wie die Patina antiker Bronzen, — und bringt einen Korb mit Blumen. Zwischen ihm und dem Kleinsten steht noch ein kleines Mädchen, drei Viertel nach links gewendet, und lächelt das größere an. Hinter ihnen endlich, tief im Schatten und etwas nach rechts hin gekehrt, steht der Vater, ganz schwarz gekleidet, mit lang herabfallenden Haaren und Schnurrbart. Der ganze Hintergrund ist ungemein dunkel; doch meint man Spuren von Blätterwerk darin zu entdecken, ganz wie in dem Hintergrunde des Bildes im Museum van der Hoop. Auf dem Blumenkorb steht die Signatur."

„Kostüm und namentlich Bartform des Mannes lassen auf die Zeit nach 1660 schließen. Die reizenden kameliarothen Kleider der Frau und des Kindchens rufen uns auch die Mantelfarbe des Jan Six auf dem berühmten Porträt in der Galerie Six van Hillegom in Erinnerung."

Die Figuren sind lebensgroß; das auf Leinwand gemalte Bild mißt 5 Fuß 9 Zoll Breite und 4 Fuß 4 Zoll Höhe.

Wir schätzen uns glücklich, ein solches Meisterwerk der Kunst, das viel zu wenig bekannt ist in Europa, wiewohl es unbestritten zu den außerordentlichsten und fesselndsten Bildern Rembrandt's gehört, hier zum ersten Mal publiciren zu können. Die Braunschweiger Galerie besitzt übrigens noch mehrere ausgezeichnete und seltene Rembrandt's, vor Allem die beiden kostbaren, so wunderbar korrekt und keusch gemalten Porträts, Mann und Frau, von 1631 und 1633, ferner den „Philosophen", ebenfalls ein Werk aus der ersten Periode des Künstlers, dann aus der zweiten Periode, nach 1650, „Christi Erscheinung vor Magdalena", und endlich ein goldiges Landschaftsbild, phantastisch-poetisch, wie eine Inspiration Shakespeare's. Letzteres werden wir nächstens den Lesern vorführen.

W. Bürger.



Das neue archäologische Museum in Mailand und die Skulpturen des Agostino Busti.

Von Gottfried Kinkel.

In keinem Lande der Welt findet man so viele städtische Alterthumsmuseen wie in Italien. Die Landstädte der antik-römischen Periode nahmen an dem Kunstglanze Roms Theil, überall fand man in der Kaiserzeit prachtvolle Paläste, Markthallen, Bäder, Mosaiken und Skulpturen. Die Berge um die Campagna herum, die schönen Gelände der lombardischen Seen waren damals ebenso dicht mit Villen besetzt, wie sie es heute sind, und Gemeinsinn oder Privatluxus führte selbst griechische Kunstwerke in die Provinzialgebäude. Die modernen Stadtverwaltungen haben mit dem edeln und großherzigen Sinn italienischer Municipalitäten die Funde aus lokalen Aufgrabungen fast überall in städtische Sammlungen gerettet. Mit Bewunderung sieht man in Brescia die berühmte geflügelte Victoria, welche nebst der Erzstatuette eines Gefangenen in ihrem Innern und sieben lebensgroßen Broncebüsten im Jahr 1826 am letzten Tage der Ausgrabungen in dem 72 n. Chr. von Vespasian erbauten Tempel gefunden worden ist: die schönste aller erhaltenen Erzstatuen des Alterthums, vermuthlich noch aus griechischer Zeit, von der leider nur zwei Gypsabgüsse existiren, einer in kaiserlichem Besitz zu Paris, einer in Brescia selbst. Mehr Abgüsse erlaubt man nicht zu machen, sonst würde dies Werk in unsern Glyptotheken den Vergleich mit den schönsten antiken Sachen herausfordern. Auch der Tempel selbst, in dessen neu aufgebauten Cellen die Victoria nahe bei ihrem Aufgrabungsorte wieder aufgerichtet steht, ist ein schönes und lehrreiches Denkmal römischer Tempelanlagen, in denen der etruskische Plan mit drei nebeneinander angelegten Cellen sich auf's Schönste mit der Portikus verbindet, die an Säulen und Gebälk die griechische Nachahmung verräth.

Gegenüber dem, was man von klassischem Alterthume manchmal in kleineren Städten findet, ist Mailand nicht so reich, als man erwarten sollte, da es doch seit der gallischen Periode die Hauptstadt der lombardischen Ebene und in der späteren Imperatorenzeit so oft die Residenz von Kaisern und Mitregenten gewesen ist. Sehr bedeutend ist allerdings die römische Colonnade von 16 Marmorsäulen vor der alten Kirche San Lorenzo und der Vorhof zwischen dieser Colonnade und der Façade der Kirche. Kein römisches Gebäude in Europa hat eine so große Zahl von Säulen aufzuweisen, die noch auf ihrem ursprünglichen Platze stehen, acht zu jeder Seite des etwas weiteren Eingangs. Jeder Schaft besteht nur aus zwei Trommeln, die Ordnung ist korinthisch, bis auf mehr als ein Drittel der Höhe gehen Rundstäbe an den Schäften hinauf, darüber kommen Kanneluren. Die einst weißen Säulen sehen freilich jetzt sehr schwarz aus, unter den sehr zerstörten Blättern und Voluten der Kapitäle sieht man den Kalathos mit breit umgeschlagenem Rande jetzt so deutlich, daß er das Märchen von der Entstehung des korinthischen Kapitäls wiederzuerzählen scheint. Aber der Gesammteindruck ist noch höchst großartig, zumal da der dreibändrige Architrav auch noch vollständig erhalten ist und die Säulen standfest gehalten hat all die Jahrhunderte her. Man hält diese Säulenstellung für die Portikus der Bäder des Maximianus Herculeus, des Mit-Augustus des Diokletian. Aus ihr tritt man durch einen Durchgang zwischen modernen Häusern in einen viereckigen, von Gebäuden ganz umgebenen Hof, dessen Rückseite dann die Façade der Lorenzokirche bildet. Diese Façade ist jetzt Rohbau in meist modernen Backsteinen, und was im Innern der Kirche nach mehreren Umbauten von der ursprünglichen Thermen-Anlage noch übrig sein mag, scheint mir nicht mehr mit

Sicherheit zu ermitteln. Jener Vorhof aber hat rechts und links von der Kirchenfaçade sein Gebälk, so wie die Füße und Köpfe der Wandpfeiler, die es tragen, noch zum großen Theil erhalten. Die Schäfte dieser Pfeiler waren wohl immer aus Ziegeln und sind es jetzt wieder, ihre Köpfe und Basen jedoch, sowie das Gebälk, waren von den Römern aus einem groben gewöhnlichen Stein aus der Nachbarschaft gemacht, den man am Platze mir pietra molera nannte. Dieser Stein, von bräunlich-grauer Farbe, ist hart und sehr dauerhaft, von ihm soll auch das ganze Innere von San Lorenzo gebaut sein. Die Pfeilerköpfe besonders, mit korinthisirenden Voluten, sind wunderbar erhalten und noch ganz scharf. Im Gesims ist nach spätrömischer Manier ionische und korinthische Ordnung gemischt; je zwei Zahnschnitte stehen zwischen kräftigen Konsolen, die mit Blättern verziert sind; über je zwei Zahnschnitten sieht man unter dem Geison eine Rosette, oben an der Sima sind Löwenköpfe angebracht; die zwei in den Ecken, wo dies Gebälk an die Kirche stößt, speien heute noch Wasser in moderne blecherne Wasserröhren. Das Gebälk wendet sich, wo es rechts und links die Kirchenfaçade berührt, in rechtem Winkel; man sieht, daß es einst die ganze Façade und vermuthlich alle vier Seiten dieses Hofes umlief. Der Baumeister hat alles Ornamentale, gewiß des schwer zu bearbeitenden Steines wegen, höchst einfach behandelt, sämmtliche Zierraten sind schön aber derb, und darum ist alles so trefflich erhalten.

Antik sind ferner in Mailand die vier prachtvollen Säulen von ägyptischem Porphyr, Monolith-Schäfte, angeblich von einem Bacchustempel des zweiten Jahrhunderts n. Chr., welche jetzt, mit byzantinisirenden Kapitälen gekrönt, das Tabernakel des Hauptaltars von S. Ambrogio tragen, dann ein Granitschaft in derselben Kirche, auf welchen eine eherne Schlange gesetzt ist, und eine Menge Inschriften, Amphoren und kleine Baureste, eingemauert in den Vorhöfen einiger alten Kirchen. Fügt man diesen noch aus altchristlicher Zeit den sogenannten Sarg der Theodolinde in der Nebenrotunde von San Lorenzo und den mit reichem Figurenschmuck umgebenen angeblichen Sarg des Stilicho in S. Ambrogio hinzu, so werden die merkwürdigsten Sachen aufgezählt sein. Noch im vierten Jahrhundert rühmte Ausonius die Fülle der römischen Denkmäler und Statuen, Cirkus, Theater, Kaiserpalast, Münze, die Tempel, und im Besonderen jene Thermen des Maximian, deren Reste wir oben besprachen. „Mit den ersten Städten, sagt er, kann Mailands Größe und Pracht wetteifern, nicht einmal von Roms Nähe wird es niedergedrückt." Entweder birgt also der Boden noch Vieles, oder es müssen bei den wiederholten Eroberungen der Stadt seit dem zwölften Jahrhundert die bereits ausgegrabenen Alterthümer zerstört und verschleppt worden sein.

So hat Mailand auch viel später als andere lombardische Städte ein öffentliches Alterthums-museum angelegt. Erst seit anderthalb Jahren ist dasselbe in zwei Sälen des Untergeschosses in dem prachtvollen Palast der Brera geöffnet worden. Dieses glänzendste Kunstinstitut von Italien, das ehemalige Jesuitenkollegium, dessen Gebäude eine ganze Straße entlang laufen, schließt jetzt in sich die berühmte Gemäldegalerie, die Akademie der schönen Künste, vier Bibliotheken, das Münzkabinet, die Sammlung der Gypsabgüsse, und dieses neueröffnete Museo lapidario oder archeologico, welches Sonntags frei, an den Wochentagen gegen 50 Cents Entree zu sehen ist. Zu dessen Stiftung haben die Stadt und die Akademie sich zusammengethan und ihren Besitz an Anticaglien vereinigt. Auch haben viele Geschenke von Privaten bereits die Sammlung bereichert, unter denen das Museo Archinto die wichtigste war. Ein Katalog existirt noch nicht, die Consulta des Museums hat nur ein einzelnes Blatt drucken lassen, welches auf die Hauptstücke aufmerksam macht. Da die Sammlung diesseits der Alpen noch ganz unbekannt zu sein scheint und nicht einmal in Reisehandbüchern erwähnt wird, thun wir unsern Lesern vielleicht einen Gefallen, wenn wir Einzelnes hervorheben.

Wie in der Bauphysiognomie Mailands Mittelalter und Renaissance vorwalten, so ist es auch in dieser Sammlung. Ihr Schwerpunkt liegt nicht in klassischen Alterthümern, sondern in Skulpturen der Renaissance. Doch ist von jenen immerhin manches Bemerkenswerthe da.

Darunter zuerst vier schöne Säulen von rothem Porphyr, von einer der Schaft gebrochen, ausgegraben vor der Kirche San Carposoro, wo ein heidnischer Tempel soll gewesen sein. Sie stehen jetzt unbenutzt in einer Reihe neben einander. Hätte man sie im Mittelalter gefunden, so würde man sie, wie die großen in S. Ambrogio, sicher zum Ausbau eines Altaraufsatzes verwendet haben.

Ein Torso von weißem Marmor, kolossal, von der Brust bis zur Mitte der Schenkel.

Die Formen deuten auf einen Herkules, der rechte Arm legte sich mit starker Renkung auf den Rücken, wo der Ansatz des Unterarmes noch sichtbar wird. Man erkennt in dem Torso sofort eine Wiederholung des Farnesischen Herkules, es ist eine gute Arbeit, vielleicht also eine frühere Kopie des Lysippischen Werkes, besonders sind die Muskeln weniger aufgepufft als bei dem Glykonischen Herkules.

Mehrere römische Frauenköpfe, lebensgroß, die als Medaillons werden gedient haben und so auch jetzt wieder in die Pfeiler des Saales eingesetzt sind, aus späterer Zeit, handwerklich gearbeitet und nicht schön.

Ein Venustorso, lebensgroß, von weißem Marmor, gefunden bei Via S. Primo in Mailand. Gute Arbeit.

Ein kleiner Bacchus, angeblich von griechischer Arbeit, aber das Meiste daran ist moderne Ergänzung.

Ein Silenus, kleine Figur, etwa $1/3$ lebensgroß, von weißem Marmor, der auf einem großen Weingefäß eingeschlafen ist, auf welchem sein Bart sich ausbreitet und das er zärtlich umarmt hält. Der Marmor ist sehr weiß und dabei sehr glatt polirt, die Erhaltung auffallend gut. (Es könnte doch wohl ein Cinquecento sein.)

Sehr merkwürdig ist ein viereckiger Stein, etwas länger als breit und hoch, in der Via della Maddalena gefunden, welcher auf allen vier Seiten enkaustische Malerei hat. Es sind stehende weibliche Figuren. Der Custode versichert, es sei an der Malerei gar nichts restaurirt worden, es bleibt aber unbegreiflich, wie die Farben dann sich in der Erde so unverändert erhalten haben. Der Katalog sagt, es sei Fresko, was nicht richtig, und nennt den Stein einen Stylobaten, wozu weder die Form noch die Bemalung passen würden.

Außerdem ein Marmorkapitäl von römischer Composita-Ordnung, das Stück eines Mosaikpflasters (in der Via della Passerelle gefunden), antike Gläser und Töpfe, und eine ziemlich bedeutende Zahl von Inschriften.

Unter den mittelalterlichen und modernen Sachen fallen zunächst einige Curiosa auf. So die Glocke der Kommune Mailand, die Bürgerglocke, die bei öffentlichen Gefahren Sturm läutete. Sie hing in dem Thurme der Piazza dei Mercanti und wurde hierher gebracht, als sie im Jahr 1848 geplatzt war, weil man fünf Tage hinter einander damit bimmelte. Um den Rand steht die Inschrift: † MCCCLII * Magister ambrosius de colderariis fecit hoc opus. (Sind die colderarii „Kesselmacher", Kupferschmiede, oder steckt ein Ortsname darin?) Sodann zwei interessante lateinische Inschriften, nach italienischer Sitte vom Magistrat beschlossen und gesetzt. Man findet ähnliche, zu Ehren von Bürgern, die sich in schweren Zeiten ausgezeichnet haben, auch in der Loggia (Markthalle) zu Brescia. Die eine der Mailänder Inschriften erwähnt, daß in der Pest von 1630 in der Stadt 190,000 Menschen (!!!) gestorben seien und daß dabei die Franciskanermönche sich ausgezeichnet, von denen damals mehr als hundert im Werk der Mildthätigkeit unterlagen. Die zweite Inschrift ist von der Schandsäule (colonna infame) hierher versetzt und bezieht sich auf dieselbe Pest. Die Säule stand an dem Orte, wo vorher die Badstube eines Barbiers Namens Joh. Jakob Mora gestanden, und die Inschrift besagt, dieser Mora habe in Verbindung mit dem Gesundheitskommissär Guglielmo Platea die Pest verbreitet, indem sie giftige Salben an verschiedenen Orten angestrichen.*) Sie wurden dafür mit glühenden Zangen gezwickt, ihnen die rechte Hand abgehauen, sie auf's Rad geflochten, nach sechs Stunden strangulirt, verbrannt, die Asche in den Fluß geworfen, das Haus des Mora demolirt und dort diese Schandsäule errichtet.

Wir kommen nun zu Arbeiten aus den letzten Jahrhunderten des Mittelalters und dem ersten Jahrhundert der Renaissance. Zu uns im Norden wurde die Renaissance importirt, als sie in Ita-

---

*) „Lethiferis unguentis huc et illuc aspersis", sagt die Inschrift. Das klingt sehr unbestimmt, aber es war in Italien ein Volksglaube, daß man durch gewisse Salben die Pest verbreiten könne, und es konnte unter Umständen schon Verdacht erregen, wenn man nur an einer fremden Hausthür den Thürklopfer anfaßte. Für diese Art Giftmischer bildete sich sogar ein Volksname, man nannte sie Salber, untori. Ich glaube, Manzoni hat in seinem Roman diese Inschriften benutzt.

lien schon fast hundert Jahre Entwicklung hinter sich hatte; sie kam wie eine Revolution, so wie einst der gothische Stil aus Frankreich den Rheinlanden gekommen war, und für unser Auge ist der Unterschied zwischen ihr und den gothischen Elementen, die sie niederwarf, ein absoluter. Nicht so in Italien. Tritt man dort an die Geburtsstätten der Renaissance zu Florenz, Mailand und Venedig, so bemerkt man statt einer plötzlichen Eroberung eher eine ruhige Fortentwickelung. Ueberall zeigen sich mittelalterliche Formgedanken und Kunstthätigkeiten, die den neuen Stil einleiten und die er in sich aufnimmt. Den weiten Säulenhof, der mit seinen luftigen Arkaden so wesentlich den Architekturcharakter der Renaissance mitbestimmt, hat in Italien schon das Mittelalter in seinen Klosterhöfen ausgebildet, während wir Nordländer an dem engen umschlossenen Kreuzgang festhielten. In der Lombardei setzt die Renaissance noch ein ganzes Jahrhundert die Bekleidung mit Terrakottaplatten fort, welche schon das Mittelalter dort zu solcher Höhe geführt hatte. Die Architekten dachten den Vortheil nicht aufzugeben, welchen ihnen hier ein bis zu seinem Kunstgeschmack heraufgebildetes Handwerk entgegenbrachte. Bei der Madonna delle Grazie in Mailand schließt sich Bramante's Chorpartie mit ihrer Terrakottaverkleidung durch die Einheit des Materials ganz harmonisch an das viel ältere Schiff dieser Dominikanerkirche an. Im Ospedale grande daselbst mischt die Façade des Mittelbaues, die schon nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts erbaut ist, noch Spitzbogen in die sonst ganz modernen Arabesken der Fenstereinfassungen. Die Formstätten der Thonbrenner nehmen ihrerseits dafür den neuen Stil mit Geschmack auf und behaupten hiermit noch lange ihr Terrain als Ornamentbildner im Dienste des Baumeisters.

Am bewundernswürdigsten erscheinen wohl diese Meister, deren Namen kein Kunstbuch nennt, in den Figuren, welche aus Medaillons, wie aus runden Fenstern, halben Leibes im Haupthof und entlang der Façade jenes Spitales auf uns herabschauen, und in den ganzen Figuren über den Säulen im großen Hofe der Certosa bei Pavia. Es ist nicht zu glauben, daß die Architekten die einzelnen Gestalten in ihrer reizenden Mannigfaltigkeit gezeichnet hätten (am Ospedale grande sind es ja bloß in dem einen Säulenhofe nicht weniger als 76!), es werden vielmehr diese Figuren der Phantasie der Thonbrenner überlassen worden sein, daher sie auch aus so ganz verschiedenen Ideenkreisen entnommen und so reich in den Motiven sind. Es verräth sich hier auf's Neue, welche Höhe auch des Stils und der Erfindung das Kunsthandwerk neben der vollendetsten Technik gegen den Schluß des Mittelalters erstiegen hatte. Die Erhaltung dieser Terrakotten ist ebenso wunderbar wie ihre Ausführung. Man hatte damals den Thon technisch ganz in seiner Gewalt, und während bei den winzigen modernen Nippsachen aus „Parian marble" die Fabrikanten immer Ausschuß von Exemplaren haben, die im Ofen durch das Schwinden des Thons mißformt worden sind, machte man im fünfzehnten Jahrhundert mit vollkommener Sicherheit des Erfolgs aus grober Backsteinerde lebensgroße Statuen, welche heute noch aussehen wie gestern gebacken.

In dieser Technik enthält auch das neue Museum in Mailand einige Proben, die man hier mit doppeltem Interesse betrachtet, weil man sie dicht vor Augen hat. Außer mehreren Medaillonfiguren der beschriebenen Art sieht man einen Kopf des Cinquecento aus rothem Thon, der auf ein wirklich antikes Bruststück von dunklem Stein aufgesetzt ist, das einen Umwurf um die Schultern darstellt. Der Kopf ist so gut antik empfunden, daß das Ganze vielleicht gemacht wurde, um es einem Liebhaber als wirklich antik anzuhängen. Sodann ein Kamin ganz aus Terrakotta. Die Gesimsplatte ruht auf zwei auch in Thon gebackenen Säulchen, unter der Platte aber ist ein Fries, dessen Bildwerke dem am Kamin Sitzenden gerade vor Augen waren; hier stehen vier kleine Reliefs von Terrakotta neben einander: die Kirche mit Kreuz und Kelch; Gott zwischen Engeln erscheint einem bekleideten Manne; eine Frau mit zwei Knaben, und das bekannte Symbol des Einhorns im Schooß der Jungfrau. Das Ganze ist hübsch, obwohl sehr einfach. Endlich ist technisch wohl am merkwürdigsten ein großer Rahmen aus gebranntem Thon, wohl 7 Fuß hoch, der als Einfassung eines Altarbildes könnte gedient haben; der Custode wußte aber nicht, woher er kommt. Er hängt jetzt leer an einer Wand, und man staunt, wie dies Stück auf einmal im Ofen hat gebrannt werden können, ohne daß die vier Seiten sich geworfen haben.

Wir schließen nun mit den bedeutendsten Marmorwerken des vierzehnten bis sechszehnten Jahrhunderts, welche die eigentlichen Hauptstücke dieser Sammlung sind.

Noch sehr unvollkommen ist die Reiterstatue des Barnabo Visconti, Herrn von Mailand (Katalog Lit. A.), welche er sich angeblich selber setzen ließ vor seinem Tode; nach dem Tode (1384) hätte auch schwerlich ein Anderer sie ihm gesetzt. Seit 1354 folgte Barnabo zugleich mit zwei Brüdern seinem Oheim Giovanni Visconti, Erzbischof von Mailand, dem Gönner Petrarca's, in der Herrschaft. Es war ein wüster Mensch; sein Neffe, der berühmte Gian Galeazzo, setzte ihn gefangen und gewann die Regierung. Das Monument muß also bald nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gearbeitet sein und zeigt, mit den gleichzeitigen toskanischen Sachen verglichen, wie erschreckend weit die Marmorskulptur in Mailand damals zurück war. Es ist ein grobes Werk, von geringer, ja zum Theil häßlicher Arbeit und geistloser Komposition. Unten kommt ein Marmorsarg, von Heiligenfiguren umgeben, der auf kurzen sehr dicken Säulen ruht, um das Gewicht tragen zu können; denn oben auf dem Sarg steht die Reiterstatue. Das Pferd, plump und von gemeiner Race, ist, um nicht zusammenzusinken, unterm Bauch wieder mit einer dicken Säule unterstützt, und als Seitenstützen dienen ihm zwei schlechte weibliche Gestalten, welche links und rechts ganz dicht bei den Steigbügeln stehen, vermuthlich Stärke und Gerechtigkeit, denn die Eine hält eine Waage. Roß und Mann sind weit unter Lebensgröße, was das Ganze noch mesquiner macht. Das Werk hatte ursprünglich an vielen Stellen Bemalung und Vergoldung.*)

Aus der guten Renaissancezeit ist dagegen das Grabmal des Bischofs Bagaroto (Katalog Lit. B.), ein schöner, zur Aufstellung auf Konsolen bestimmter Sarkophag auf Löwenfüßen von weißem Marmor, mit den schönsten flachen Arabeskenranken in Sansovino's Weise, der aber sonst keinen neuen Typus bietet.

Eine Thüreinfassung von weißem Marmor (Katalog J.), ehemals am Hause des Pigello Portinari in der Via de' Bossi in Mailand, dient jetzt als Durchgang von dem großen Antikensaal in den kleineren, hat aber in dieser Aufstellung leider ein zu schwaches Licht. Die Portinari waren eine reiche florentinische Kaufmannsfamilie, die sich weit in der Welt verzweigte; ihr gehörte ein Jahrhundert früher Dante's Beatrice an, und zu der Zeit, als diese Marmorthür gearbeitet wurde, bestellte ein anderer Portinari in den Niederlanden das herrliche Bild des Hugo van der Goes, welches noch heute die von der Familie gestiftete Spitalkirche S. Maria nuova (nicht die novella) in Florenz schmückt. Pigello Portinari war Agent und Bankier des Cosmo Medici für Mailand, und Vasari sagt im Leben des Michelozzo, Portinari habe diesem Meister die Zahlungen für Arbeiten gemacht, die er in Mailand für Cosmo ausführte. Außerdem hat er von Michelozzo auf eigene Rechnung damals eine prachtvolle Kapelle des Petrus Martyr in S. Eustorgio und die Hauptkapelle nebst Chor, Sakristei und Kapitel von S. Pietro in Gessate ausführen lassen. (Deutscher Vasari II. 1. S. 277 Note). Es liegt daher nahe zu vermuthen, daß auch diese Thüre von Michelozzo sei, der als Bildhauer Schüler und Mitarbeiter Donatello's gewesen ist. Ihm wird sie auch im Katalog zugeschrieben. Es ist eine Bogenthür, zu beiden Seiten korinthische Pilaster, welche bis zu einem Drittel der Höhe gestabt, darüber eigenthümlich kannelirt sind. Der Bogen steigt bis zur Höhe der Pilasterkapitäle, dann kommt ein Sims, dann ein Fries mit schlecht fliegenden Viktorien, welche das Sforza'sche Wappen, die aufgeringelte Schlange, halten. Hierauf Hauptgesims mit Eierstab, Perlstab, und Sima mit Anthemien. In den Dreiecken neben dem Bogen stehen Medaillons, vermuthlich den Herrn und die Dame des Hauses darstellend. Außerhalb der Pfeiler läuft noch an jeder Seite ein Wandstreifen herab; auf diesem stehen in hohem Relief unten zwei männliche, oben zwei weibliche Figuren mit Trophäen. In der Thürlaibung erscheint mehrmals durch Arabesken sich windend, das Motto: semper droit. Wandstreifen, Pfeiler und Laibung sind sonst auf's reichste mit Ornamenten in flachem Relief verziert. Das Ornamentale ist überhaupt besser als das Figürliche, das Ganze ein Prachtstück von Dekoration.

(Schluß folgt.)

*) Das Denkmal des Barnabo Visconti scheint aus der Mailänder Kirche S. Giovanni in Conca hierher versetzt. Schnaase, Bd. VII., S. 493, erwähnt es als noch in der Kirche befindlich.

Die Kunstausstellung in Leeds
im Sommer 1868.

Nach den Reisenotizen eines deutschen Kunstgelehrten.

L. Temporäre Ausstellungen alter Kunstwerke gehören seit einiger Zeit, namentlich seit der Gründung des South-Kensington-Museums, zur Tagesordnung in England. Der specielle Anlaß zur Ausstellung in Leeds, der größten seit der Manchester-Exhibition, ergab sich aus der Absicht, in der genannten Stadt ein Museum zu gründen, und da dort überdieß ein großes, eben leer stehendes Gebäude verfügbar war, — nämlich ein neu erbautes, seiner Bestimmung noch nicht übergebenes Krankenhaus! — so fanden sich für die Erreichung des angestrebten Zweckes günstige äußere Umstände vor. Ein Komité, aus Notabilitäten, Kunstkennern und Sammlern bestehend, übernahm die Leitung der Geschäfte; von allen Seiten strömten Kunstwerke zusammen; das Heranziehen eines massenhaften Publikums gelang, und in Folge dessen wurde eine reiche Einnahme erzielt, welche dem Endzweck, der Gründung des Museums, zu Gute kommen wird. Hat diese Ausstellung auch bei Weitem das allgemeine Interesse nicht in dem hohen Grade erregt, wie die von Manchester, so betrug doch die tägliche Besucherzahl zur Zeit meiner Anwesenheit in Leeds 4—5000 Köpfe, ein für die englischen Verhältnisse bezeichnendes, für uns beschämendes Resultat.*)

Für Anziehungsmittel war übrigens hinlänglich gesorgt. Neben den Werken der bildenden Kunst hatte man auch der Musik eine Stätte angewiesen. Ein großer, mit Glas gedeckter Hof wurde in einen Konzertsaal verwandelt. Wer sein Eintrittsgeld bezahlt und das Tourniquet passirt hatte, konnte für diesen Tag innerhalb der Ausstellungsräume für Geist und Körper — für letzteren nach eigener Rangirung im First- oder Second-Class-Refreshment-Room — zur Genüge Beschäftigung und Erholung finden.

Das Gebäude selbst, in einer Art oberitalienischer Backsteingothik erbaut, hat einen seiner eigentlichen Bestimmung entsprechenden, überaus komplicirten Grundriß, der sich der Hauptsache nach in elf, je 130 Fuß lange und verhältnißmäßig schmale Säle mit Fenstern an beiden Langseiten gliedert. Die Beleuchtung der Räume ist bei dem in Leeds fast ununterbrochen herrschenden trüben Wetter und bei dem Rauch und Dunst, der die Stadt einhüllt, eine sehr ungenügende, an Nachmittagen steigert sich die Dämmerung nahezu zur völligen Finsterniß. — Dies etwa der äußere Rahmen des Ganzen, mit dessen Specificirung ein über 300 Seiten starker und 4000 Nummern zählender Katalog sich befaßte.

Was nun Werth und Bedeutung der Ausstellung anbetrifft, so stand nicht in allen Klassen die Qualität der Gegenstände in gleichem Verhältnisse zu der Masse des Gebotenen; bei den Gemälden der alten Meister war das Verhältniß der Qualität zur Quantität am ungünstigsten. Doch wir wollen unsre Wanderung lieber gleich beginnen und das Wichtigste des Gesehenen aufnotiren.

Ueber eine breite, mit Fahnen und Trophäen geschmückte Doppeltreppe gelangen wir in einen Korridor, der mit Porträts berühmter und verdienter Persönlichkeiten aus der Vergangenheit von Leeds und Yorkshire, den „Yorkshire-Worthies“ angefüllt ist. Da aber diese gewiß höchst ehrenwerthen Herren und Damen bei ihren Lebzeiten jedenfalls wichtiger für ihre Stadt und ihr Land waren, als es ihre Bildnisse für die Kunst und für uns sind, so wollen wir mit einem ehrfurchts-

*) Nach dem Schluß der Ausstellung berichteten die Blätter, daß dieselbe im Ganzen von nicht weniger als 600,000 Personen besucht wurde. A. d. R.

vollen Gruß an ihnen vorüberschreiten und uns gleich zu den Werken der alten Malerschulen wenden. Es war keine kleine Arbeit, sich aus diesem Wust von unbedeutenden, gefälschten und verdorbenen Bildern die echten Perlen alter Kunst herauszusuchen. Am besten fand ich die Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts repräsentirt. Das 17. Jahrhundert, besonders die niederländischen Genremaler, bildeten die schwächste Partie der ganzen Ausstellung. Daß es auch hier an den größten Namen nicht fehlte, ist bei der bekannten Eitelkeit der Privatsammler, denen diese Werke gehören, begreiflich; die Verfasser des Kataloges hatten unter solchen Umständen sehr klug darin gehandelt, daß sie alle Verantwortlichkeit für die Taufe der Bilder den Eigenthümern überließen. Den alten italienischen, spanischen und französischen Meistern waren zwei Säle zugetheilt, und außerdem noch ein kleiner Raum, die sogenannte „Dudley-Gallery", so bezeichnet, weil die meisten der dort aufgehängten Bilder diesem reichen Sammler angehören. Die italienischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts waren übrigens in Leeds durchaus nicht so gut und zahlreich vertreten, wie man es nach der Menge dessen, was England an Werken dieser Art von hohem und höchstem Rang besitzt, hätte hoffen können. Ganz abgesehen von den völlig willkürlichen Benennungen, denen man auch hier begegnete, waren es mit wenigen Ausnahmen übermalte oder doch schlecht erhaltene Bilder. Daß die Besitzer wahrhaft bedeutender Werke dieselben nicht gern den Gefahren des Transportes aussetzen, erklärt wohl zum größten Theil diese Erscheinung; anderntheils aber sind die englischen Sammler auch durchaus nicht alle so besonders feine Kenner, wie man bei uns zu meinen pflegt. Man begegnet hier so gut wie anderswo im Besitze eines und desselben Mannes oft sehr guten Bildern neben den allerschlechtesten.

So möchte ich gleich das erste Bild des Katalogs, welches dieser dem Andrea Orcagna zuschreibt (im Besitze des Hrn. Alex. Barker) mit diesem Meister nicht in Verbindung bringen. Von anderen schönen Namen, wie Masaccio, Ghirlandajo, Pollajuolo gilt dasselbe. Beachtenswerth ist dagegen ein weibliches Porträt von Sandro Botticelli, Nr. 9 a (Hr. Barker), ein feines weibliches Bildniß von leise melancholischem Ausdruck. Auf der Rückseite der Tafel ist ein weiß gekleideter Genius gemalt, eine etwas überschlanke, aber edle Gestalt mit den Symbolen der Unsterblichkeit in den Händen. Ein zweiter Botticelli, Nr. 32 (Hr. W. Fuller Maitland), eine figurenreiche Anbetung der Hirten, gehört, obwohl vielfach beschädigt, noch immer zu den bedeutendsten Werken des Meisters. Unter den vielen „Crivelli" genannten Bildern schien mir das beste eine „Kreuzigung" zu sein, Nr. 22 (Royal Institution in Liverpool), doch will ich wegen der Höhe, in in der das Bild aufgehängt war, und wegen der täuschenden Glastafel, die es bedeckte, kein allzubestimmtes Urtheil fällen. Eine „Madonna mit Heiligen" von demselben Meister, Nr. 16 (Hr. Barker), ist ein beinahe völlig zerstörtes und übermaltes Werk. Unter Nr. 25 (ebenfalls Hr. Barker) trägt eine offenbare Fälschung den Namen „Pollajuolo". Es ist geradezu unbegreiflich, wie dies Machwerk ein Mann besitzen und ausstellen kann, der sonst so manche treffliche Bilder zu der Sammlung beisteuerte. Nr. 33 (Hr. J. W. Faulkner), ein großes Rundbild: „Maria, von Engeln umgeben", von Bernardino Fungai, wäre, wenn echt, ein beachtenswerthes Werk dieses seltenen Meisters. Von Boltraffio sah ich unter Nr. 46 (Hr. F. Cook) ein interessantes Porträt eines jungen Mannes; den Hintergrund bildet ein Fenster; die schöne Ausführung schien mir des Namens nicht unwürdig. Von Mantegna waren zwei köstliche Monochromen, gelb mit dunkelbraunen Schatten, vorhanden. Das eine, Nr. 54 (Colonel Markham), stellt eine Märtyrerin dar, mit einem Schwert in der einen und einem vasenartigen Gefäße in der andern Hand, im Hintergrunde ein Scheiterhaufen; es ist eine Gestalt von wahrhaft antiker Großartigkeit, deren Eindruck selbst das vielfach geknitterte, etwas kleinliche Faltenwerk nicht stört. Das andere, Nr. 57 (in dem gleichen Besitz), stellt eine Judith mit dem Haupte des Holofernes dar; neben ihr eine Dienerin mit dem Sack zur Aufnahme des abgeschlagenen Kopfes. Beide Bilder sind von derselben hohen Vollendung, aber nicht in der völlig ausgeführten Weise des Meisters, sondern etwas breiter, wenn auch mit großer Bestimmtheit des Striches gemalt. Hier seien gleich zwei Handzeichnungen angereiht, welche sich unter Mantegna's Namen in der Abtheilung der Handzeichnungen alter Meister befanden, von denen aber wohl nur die eine wirklich von Mantegna herrührt; es ist ebenfalls eine Judith.

Mit dem stolzen Namen „Raffael" war eine ganze Anzahl Bilder getauft. Die meisten von

ihnen hätten übrigens jede andere Bezeichnung mit gleichem Rechte tragen können. Nur ein einziges Juwel leuchtete unter allen hervor, die wundervolle Miniatur des Herzogs von Dudley: „Die drei Grazien" (Nr. 218). Das Bildchen ist durch den originalgroßen vortrefflichen Stich von Forster allgemein bekannt; es ist von feinster Durchführung, scheint jedoch stellenweise etwas, wenn auch wenig, gelitten zu haben. Die Körperformen erschienen mir im Originale noch etwas völliger als im Stiche. Die Idealität der drei Figuren tritt entschiedener hervor. Die Gleichförmigkeit des Fleischtones wird in reizender Weise unterbrochen durch die goldenen Kugeln, welche die Grazien in den Händen halten und durch die rothen Korallenschnüre, die sich um Hals und Haare schlingen.

Auch Michelangelo prangt im Kataloge. Mit seinem Namen ist nämlich ein ganz verdorbenes Temperabild, Nr. 131 (Hr. H. Holt), bezeichnet, aus dessen Resten sich eben noch erkennen läßt, daß es die mehrfach vorkommende, als „Traum des Lebens" bekannte Komposition darstellte. Der glückliche Besitzer erblickt darin eine Studie des großen Buonarroti.

Durch den ewig beklagenswerthen Verlust des durch den Brand in S. Giovanni e Paolo vernichteten „Martyriums Petri" von Tizian ist eine in Leeds unter Nr. 117 (Hr. J. Piggott) ausgestellte kleine Oelstudie heute doppelt interessant geworden. Sie ist nur flüchtig, aber höchst geistreich gemalt und zeigt einige Abweichungen von der Ausführung im Großen. So erscheinen die zwei Engel in den Lüften weiter nach rechts gerückt, die Bäume sind weniger belaubt und auch die Stellung des entfliehenden Begleiters Petri ist etwas anders. Die Landschaft im Hintergrunde ist nur angedeutet. — Demselben Meister gehört ein aus der Galerie Orléans stammendes Bild von großer Schönheit an: „Der Raub der Proserpina" (Nr. 211), und eine durch ihre herrliche Landschaft ausgezeichnete „Predigt des Johannes in der Wüste" (Nr. 227) im Besitz des Herzogs von Devonshire. Der historische Vorgang selbst ist hier in kleinen Figuren, gleichsam nur als Staffage dargestellt; Christus erscheint im Hintergrunde, Johannes weist auf ihn hin; das Ganze hat eine magisch fesselnde Wirkung; es ist eines der besten Werke, welche die Ausstellung darbot. Die ebenfalls „Tizian" benannte „Lucretia", Nr. 208 (Earl of Malmesbury) schien mir ihrer Färbung nach eher ein Giorgione zu sein; die Bildung des Kopfes paßt jedoch zu diesem nicht ganz.

Lionardo hatte auf der Ausstellung ein ähnliches Schicksal wie Raffael, nur mit dem Unterschiede, daß von ihm gar kein unzweifelhaft echtes Bild vorhanden war. Gleichsam als Ersatz dafür war aber die Qualität der sogenannten Lionardo's im Ganzen etwas befriedigender als die der falschen Raffael's. Ich erwähne z. B. das gute Schulbild: „Mädchenporträt", Nr. 233. — Von Fra Bartolommeo war ein kleines Bild von ernster Wirkung vorhanden, die „Begegnung der hl. Franciscus und Dominicus", Nr. 236, (Lord Wenlock). — Tintoretto war mehrfach und durch einige ganz vortreffliche Bilder vertreten, so durch eine „Grablegung Christi", Nr. 205, aus der Sammlung Fesch, merkwürdig wegen der für diesen Gegenstand seltsam heftigen Bewegung der weinenden Frauen, ferner durch einige gute Porträts u. A.

Die Malerschulen des 17. und 18. Jahrhunderts übergehe ich. Genug, daß wenigstens im Kataloge kein irgend bedeutender Name aus dieser Zeit vermißt wurde.

Den Werken der altdeutschen und niederländischen Maler waren allein zwei große Säle eingeräumt. Auch hier wechselte jedoch Schlechtes mit Gutem in oft bedenklicher Weise. Ein kleines Bildchen, dem Jan van Eyck zugeschrieben und wegen der höchst vollendeten, an die Madonna des Louvre erinnernden Ausführung dieser Bezeichnung nicht unwerth, Nr. 533 (Marquis of Exeter), stellt den h. Bruno dar, welchem die Maria mit dem Kind im Arm erscheint. Die Handlung geht in einer Säulenhalle vor sich; im Hintergrunde öffnet sich der Blick auf eine reiche Landschaft. Die Handzeichnungensammlung der Albertina in Wien besitzt eine Stiftzeichnung, deren Komposition mit dem besprochenen Bildchen nahezu identisch ist und welche der verstorbene Waagen, ohne das Bild zu kennen (wenigstens ist es in den „Treasures of art" nicht beschrieben), ebenfalls dem Jan van Eyck zuschreibt. Von den übrigen altniederländischen Malereien hebe ich noch hervor: „Grablegung" von Memling, Nr. 538, ein feines Triptychon von Mabuse, Nr. 504, und einen „Schooreel" benannten Flügelaltar, Nr. 551. — Die Vertretung der altdeutschen Schulen war im Ganzen keine üble; meistens jedoch waren es eben nur Schulbilder. Von Holbein und Dürer, denen wir

im Katalog sehr häufig begegnen, möchte ich kein Bild bezeichnen, das auf Originalität wirklichen Anspruch machen könnte.

Jetzt zur „Dudley-Gallery." In ihr waren vor Allem ausgezeichnet fünf Bilder von Murillo, Nr. 2917—21, „die Geschichte des verlorenen Sohnes", aus der Versteigerung Salamanca. Auf dem ersten sehen wir den ungerathenen Jungen, wie ihm sein Vater das Erbtheil auf den Tisch zählt; er ist trotzig abgewendet und scheint auf das betrübte Zureden der dabei stehenden Mutter wenig zu geben. Das zweite Bild stellt die Abreise dar; auf einem prächtigen Rappen, von zwei Dienern begleitet, zieht der Sohn in die Welt hinaus; er scheint kurzen und barschen Abschied zu nehmen von seinen Angehörigen, die weinend auf der Schwelle stehen; auch hier ist er abgewendet. Erst auf dem dritten Bilde, wo er in lustiger Gesellschaft das Seine verpraßt, lernen wir ihn von Angesicht zu Angesicht kennen. Das vierte und fünfte Bild zeigen ihn dann von denjenigen, die von seiner Habe gekostet, hinausgetrieben und endlich genöthigt, mit den Schweinen am Troge die Mahlzeit zu theilen. Der versöhnende Schluß, die reuevolle Rückkehr, fehlt hier; sie befindet sich in der Galerie des Vatikans. Als historische Darstellungen dürften die Bilder dieses Cyclus zu den merkwürdigsten Werken des Meisters gehören. Die Figuren haben etwa 2 Fuß Höhe, die Durchführung ist eine höchst sorgfältige und gediegene. Von den übrigen Spaniern der Dudley'schen Sammlung nenne ich ein weibliches Porträt von Velazquez, Nr. 2903, und eine „Verkündigung" von Zurbaran. — In demselben Raum hingen auch noch mehrere höchst bedeutende altitalienische Bilder, z. B. eine „Madonna mit Heiligen" von Fra Angelico, Nr. 2910, und eine „Madonna" von Lorezo di Credi, Nr. 2914. — Als wahre Wunderwerke in ihrer Art sind endlich die vier Breughel's, Nr. 2922—25, zu bezeichnen, die „Elemente" darstellend, überreich an interessantem, mit feinster Sorgfalt ausgeführtem Detail.

Von alten Handzeichnungen war eine reiche und nahezu durchgängig gute Sammlung zusammengestellt, zu der u. A. ein Londoner Sammler, J. Malcolm, der Herzog von Devonshire und die Oxforder Sammlung von ihrem Besten beigesteuert hatten. Es waren gegen 300 Nummern, dadarunter zehn Zeichnungen von Raffael, u. A. eine Studie zur Grablegung in der Galerie Borghese, eine nackte liegende Figur von Michelangelo, sowie mehrere, mir verdächtige Skizzen unter dem Namen desselben Meisters.

Die Sammlung der Kupferstiche und Holzschnitte bot in chronologischer Folge eine vortreffliche Uebersicht dieses Kunstzweiges, illustrirt durch Blätter von so tadelloser Schönheit, wie sie in solcher Masse wohl nur im englischen Privatbesitz aufzutreiben sein dürften; darunter das Exemplar des berühmten Rembrandt'schen „Hundertguldenblattes", das im vorigen Jahre um den horrenden Preis von 1180 Pfund Sterling Eigenthum des Herzogs von Buccleuch wurde.

Die reichen Säle der englischen Oel- und Aquarell-Malerei, sowie die Gallerie der übrigen modernen Meister, deren Inhalt zum großen Theil von Paris und anderen Ausstellungen her bekannt war, kann ich hier nur kurz erwähnen, um schließlich noch die ganz ausgezeichnete Sammlung für ornamentale Kunst und Kunstgewerbe wenigstens nach ihrem Hauptinhalte zu kennzeichnen. In der Kapelle, welche der Ausstellung älterer kirchlicher Geräthe gewidmet war, und namentlich in der Sammlung der Limousiner Emails des 16. Jahrhunderts war jedes einzelne Stück von ausgesuchter Schönheit. Beinahe ebenso gut war die Poterie vertreten, besonders durch eine so vollständige Collection Wedgwood's, wie sie wohl bis dahin noch nie beisammen war.

Unter den Werken der Goldschmiedekunst machten sich dagegen die bekannten modernen Fälschungen, welche in diesem Zweige grassiren, auch in Leeds auf störende Weise bemerkbar. Von älteren Meistern fehlte Benvenuto Cellini nicht; man sah von ihm den ciselirten eisernen Schild aus dem Besitze J. M. der Königin, die überhaupt ihre Schätze zu Gunsten der Ausstellung in liberalster Weise geöffnet hatte.

Schließlich erwähne ich aus dem Gebiete der textilen Kunst die merkwürdige Sammlung alter Stickereien und Spitzen aus dem Besitze der Mrs. Hailstone zu Harton-Hall in der Nähe von Leeds, und die prachtvollen Webereien und Stickereien Indiens, dessen moderner Kunstindustrie überhaupt ein besonderes „India-Museum", allein gegen 400 Nummern umfassend, gewidmet war.

Die dritte allgemeine deutsche Kunstausstellung.

III.

(Schluß.)

Hier seien zunächst zwei Künstler der jüngsten Generation angereiht, welche, Jeder in seiner Art, gleich beim ersten Auftreten ungewöhnliche Erfolge erzielten: Ludwig Mayer und Eugen Blaas. Ersterer, ein Schüler Führich's, wurde zwar beim akademischen Konkurse von 1867 mit seinem „Jerusalem nach dem Tode Jesu Christi" von des Letzteren „Introduktion zum Decamerone" aus dem Felde geschlagen. Die österreichische Regierung hat jenem Bilde jedoch nachträglich die verdiente Anerkennung zu Theil werden lassen, indem sie dasselbe auf der Ausstellung aus der Staatsdotation ankaufte. Das umfangreiche Gemälde schildert in ergreifender Weise den Eindruck der Kreuzigung Christi auf die von unheilverkündenden Naturereignissen erschreckte Stadt, in der die geängstigten Anhänger und besorgten Gegner des Gekreuzigten durcheinanderirren. Die tief empfundene, von überraschend wahren Details erfüllte Darstellung verräth das entschiedenste Talent. — An Reife und specifisch malerischem Reiz ist ihm freilich die „Introduktion zum Decamerone" von Eugen Blaas überlegen. Wie dieses Bild den Beschauer unwillkürlich in die altflorentinische Atmosphäre versetzt, so der neue, neben jenem ausgestellte: „Kirchgang der Dogaressa" desselben Künstlers in die altvenetianische. Beim ersten Anblick weniger anziehend, ja fremdartig, bestrickt die Naivetät der Darstellung, das naturalistisch bunte und doch nicht unharmonische Kolorit, die ungezwungene, an seinen, individuellen Zügen reiche Vorführung der Wirklichkeit das Auge des Beschauers bei näherem Eingehen mehr und mehr. Wenn wir die eigenthümliche Mischung von archaistischem und selbständig poetischem Reiz dieser Manier mit Schöpfungen auf einem anderen Kunstgebiete vergleichen sollten, möchten wir an die Dichtungen Viktor Scheffel's erinnern; in beiden Fällen ist es die liebevolle und kongeniale Reproduktion einer alterthümlichen Lebensform, die, mit echt menschlichem Inhalt erfüllt, uns so unwiderstehlich fesselt.

Von den übrigen, zum Theil weit älteren Genremalern Wiens, die auf der Ausstellung vertreten waren, ist Ender ebenso sehr im Salon wie Friedländer in der bürgerlichen Sphäre heimisch; Schönn hat sich aus dem Leben unserer türkischen Nachbarn eine eigene Domäne geschaffen. Des Ersteren „Schachpartie" und „Boudoir" athmen ein gewisses vornehmes Parfum, „der kleine Mozart bei Maria Theresia" läßt aber doch alle weiteren Vorzüge allzusehr vermissen, um uns nicht gegen diese ganze äußerlich elegante Kunst etwas mißlaunig zu stimmen; auch der „Rembrandt im Atelier" ist ein bloßes Kostümstück. Friedländer's charakterische Kleinigkeiten, „Politiker", „der neue Kamerad", und „Freundschaftsdienst" zeigen den für lebendige Charakteristik der niederen Volksklassen reich begabten Künstler im besten Lichte. Viel Talent, jedoch ohne individuell durchgebildeten Charakter, verräth C. R. Huber's „Jagdunfall": ein abgeworfener Rothrock, der seinem davoneilenden Rosse nachsieht. — Der feinste und berühmteste der lebenden österreichischen Genremaler, A. Pettenkofen, glänzte auf der Ausstellung durch seine Abwesenheit.

Einiger schöner Porträts ward früher bereits bei Besprechung der Schule Rahl's gedacht. Der Meister selbst war nach dieser Seite hin durch sein bekanntes Bildniß des zum Abbé gewordenen Tastenschlägers repräsentirt. Daneben sind in erster Linie Amerling's Selbstporträt und dessen sehr schön gezeichnetes, leider etwas hart gemaltes „Weibliches Porträt" (Nr. 420); Aigner's Selbstporträt, durch den tiefen gediegenen Ton hervorragend, nur mit einem störenden Anflug von Selbstgefälligkeit; ferner Ed. Engerth's liebenswürdig schlichtes, durch große Aehnlichkeit ausge-

zeichnetes Brustbild des Kaisers, und Leop. Müller's „Männliches Porträt" zu nennen. Im Angesichte der meisten übrigen Bildnisse dieser vornehmen oder auch nicht vornehmen Herren- und Damenwelt von einem Lafite, Schrotzberg, Angeli u. s. w. beneidet man den Historienmaler um den Vorzug, nur bedeutende Physiognomien um ihrer selbst willen und nach eigener Wahl malen zu dürfen. Es ist am Ende kein Wunder, wenn der Maler, durch das Objekt unbefriedigt, gelangweilt, gequält, sein Verdienst in Nebendingen und — wie oft das Original selbst — in brillanten Aeußerlichkeiten sucht.

Unter den Landschaftern darf A. Zimmermann, als Gründer der vortrefflichen Landschaftschule der Akademie, die durch die jungen Talente: Ruß, Jettel, Schindler u. A. in hoffnungerweckender Weise vertreten ist, zu den eingebürgerten Wienern gezählt werden. Der Meister hatte, außer einem älteren kleineren Bilde, eine kolossale Landschaft: „Lago di Lugano bei Sonnenuntergang" ausgestellt, in der Großheit der Konturen eine seiner glücklichsten Leistungen. Von den beiden Gemälden des geistvollen Landschafts-Physiognomikers J. Selleny: „Felsentempel zu Mahamalaipur" und „Insel S. Paul im indischen Ozean" geben wir unbedingt dem letzteren die Palme, da es mit der treuen, den strengsten wissenschaftlichen Anforderungen entsprechenden Nachahmung der Natur ein tief poetisches Bild dieses wüsten, in der Unendlichkeit des Oceans verlorenen Felseneilands erweckt. Ferner seien hervorgehoben: des liebenswürdigen Nowopacky „Idylle"; des Waldmalers Lichtenfels: „Partie bei Mataun am Karst"; Schäffer's große „Herbstlandschaft"; unter den Bildern von Hansch der durch meisterhafte Darstellung des tosenden Wasserfalles ausgezeichnete „Paß Bernina in Ober-Engadin"; ferner Halauska's „Gebirgsbach bei aufsteigendem Gewitter"; Holzer's „Buchenwald" und „Motiv aus den kleinen Karpathen"; sodann „Im Kastanienhain" und „Aus Val Supenna" von Seelos; Grese's „Waldlandschaft" und Obermüllner's „Motiv am Inn". Die ältere Generation der Genannten sieht in gewissenhafter, auf strenger Zeichnung beruhender Wiedergabe der Natur das Ziel der landschaftlichen Darstellung, die Jüngeren und Jüngsten neigen sich mehr dem Stimmungsbilde zu und folgen zum Theil entschieden den Meistern des „paysage intime".

Das Thierstück hat in dem Wiener O. v. Thoren einen sehr begabten Vertreter gefunden. Seine „Ackernden Ochsen" brauchten den Vergleich mit Koller's Pendant dazu durchaus nicht zu scheuen. In der „Parforçejagd", mit ihrem lebensgroßen, von zahlreichen Hunden und Reitern gehetzten Hirsch trat jedoch der kecke Naturalismus des Künstlers etwas gar zu aufdringlich hervor. Das kolossale Bild mag übrigens als Dekoration eines Jagdschlosses wohl seinen Liebhaber finden. —

Nirgends macht sich der Umschwung der Zeit bemerkbarer als in München. Die alte Garde König Ludwig's ist bedeutend gelichtet. Fast sämmtliche Führer liegen, wie der königliche Kunstbeherrscher selbst, im Grabe. Die jüngere Generation schlägt zum größeren Theil Bahnen ein, die von den früheren weit abliegen oder ihnen gerade entgegengesetzt sind. Eine Technik hat Platz gegriffen, die sich würdig der belgischen an die Seite stellen darf; an die Stelle hochstrebenden Gedankenflugs, bei dem oft die Farbe zu kurz kam, ist virtuose Nachahmung der Wirklichkeit, bisweilen mit Vorliebe für Nebendinge, getreten. Die hervorragendsten Talente des jüngsten Nachwuchses haben das alte Ideal der Schule gänzlich über Bord geworfen und kennen nur Ein Ziel: Stimmungsmaler und Koloristen zu sein.

Piloty und seine Schule, die Hauptstützen dieser Richtung, behaupteten auch auf der Ausstellung das Feld. Der Meister des Nero und Seni war durch die von Paris her bekannte „Ermordung Cäsar's" und durch ein neues Bild, die Darstellung des böhmischen Winterkönigs, in dem Augenblicke, da er die Nachricht vom Verlust der Schlacht am Weißen Berge und dem seiner Krone empfängt, würdig vertreten. Mit bewunderungswerther Kunst hat der Maler auf dem ersteren Bilde aus der gefährlichen Monotonie der in gleichmäßig weiße Togen gehüllten Senatoren malerische Effekte herauszulocken gewußt und auch in der Charakteristik der handelnden Personen so ziemlich das Beste geleistet, was ihm bisher in dieser Hinsicht gelungen. Das Imperatorenantlitz Cäsar's trägt den Stempel des Adels; auf den Gesichtern der Verschworenen spielt die Scala der Affekte vom leidenschaftlichsten Haß und persönlicher Nachsucht bis zum kaltblütig politischen Mordentschluß

und republikanisch ascetischem Opfermuth. Nicht ganz so gut sind Gruppirung und Bewegung der Einzelnen; sie lassen theilweise das Modell und die theatralisch anordnende Hand erkennen. — Ueber die oft wiederholte Scene auf dem Hradschiner Schlosse hat Piloty allen koloristischen Glanz, über den er gebietet, und alle Virtuosität seiner Stoff- und Detailmalerei hingegossen. Der Vorgang selbst aber wird uns mehr durch die Haltung der Neben- als der Hauptfiguren verständlich; der geschlagene Feldherr Anhalt, der mit echt opernhafter Geberdung in den Saal tritt, könnte mit demselben Recht einen Sieg statt einer Niederlage melden und der sorgloseste aller Könige recht gut eine Freudenbotschaft empfangen. Auch die stolze Stuartstochter und die alte Dame an ihrer Seite — wohl die alte Gräfin Terzky, die erbittertste Gegnerin Ferdinand's, — trifft der Schlag nur mit der Schwere eines Theaterkoups. — Innerlicher und ebenfalls von großem malerischen Verdienst ist W. Lindenschmit's „Gründung der Gesellschaft Jesu", eine unheimliche Versammlung, die der Künstler mit fast peinlicher Gründlichkeit in allen Abstufungen pfäffischer Charakterdarstellung uns vorführt. — Ein verwandtes Gefühl beschleicht uns vor Franz Adam's großem Schlachtenbild: „Bei Solferino". Adam hat es verstanden, der Schlacht diejenige Seite abzugewinnen, wo sie am malerischsten, zugleich aber auch am erschütterndsten wirkt, weil man nur die schrecklichen Folgen des Kampfes, den Jammer der Sterbenden, das ganze wirre Bild der Zerstörung hinter der Fronte, den Verbandplatz, die Deroute des Rückzugs vor Augen hat. Verstümmelte, Sterbende und Todte bilden ein schauerliches Ganzes und erwecken uns eine mächtigere Vorstellung von der unsichtbaren Ursache dieser Gräuel, als es die Vorführung der Schlacht selbst, die doch stets undarstellbar bleibt, jemals im Stande wäre.

Flüchten wir uns von diesen Schrecken hinweg in die Arme des Humors! Die köstlichen Bildchen Spitzweg's bieten ihn uns in reichster Fülle. Spitzweg ist vielleicht der bedeutendste Humorist, nicht nur unter den Münchenern, sondern unter den deutschen Malern der Gegenwart überhaupt. Seine Komik ist unwiderstehlich, und operirt doch sachlich und räumlich mit so unscheinbaren Mitteln! Eine schmale Schlucht, unersteigliche Felswände, die kaum eine Handbreit blauen Himmels von oben durchschimmern lassen — und die Einsiedelei ist fertig, in der ein Menschenkind in unfreiwilliger Beschränktheit sein Erdendasein hindämmert. Ein Philosoph, der mit doppelter Brille aus einem Buche die Welt zu studiren sich abmüht, indeß das ungelöste Räthsel in Sphinxgestalt ihm lächelnd über die Schultern blickt; die mittelalterliche Schaarwache, die furchtsam hinter dem komisch aufgeblasenen Führer zusammengedrängt beim Schein der Blendlaterne die unsicheren Straßen eines in mitternächtlichen Schlummer versunkenen Städtchens durchstreift: Alles, auch das Gewohnte und Alltägliche gewinnt unter Spitzweg's Händen den unaussprechlichen Reiz tief gemüthlichen Humors.

Unter den übrigen Münchenern trafen wir in R. S. Zimmermann, Kaltenmoser, Riedmann, Klein, Koerle, Bürkel, Victor Müller, P. Hartmann, Boshart wohlbekannte Namen und gerngesehene Gäste. Die Höhenpunkte der Schule in der Landschaft und Thiermalerei bezeichnen gegenwärtig Ed. Schleich und Fr. Voltz, welchen sich in jenem Gebiete A. Lier mit seinem „Kanal von Schleisheim" und in diesem A. Braith mit seinen höchst lebendigen „Kühen im Krautacker" würdig anreihten.

Einen eigenthümlichen Ruf hat sich Makart errungen, der durch seinen Geburtsort (Salzburg) Oesterreich, durch den Ort seiner Ausbildung München angehört, aber auch der dortigen und speciell der Piloty'schen Schule entlaufen ist. Jedenfalls ein ungewöhnliches Talent, jedoch wohl vorzugsweise dekorativer Gattung, und für ernstere Aufgaben noch ganz unreif. Seine in großem Maßstabe entworfenen „Modernen Amoretten" leiden zunächst an dem Widerspruch zwischen dem Gegenstand und der Größe der Darstellung. Für letztere reicht aber auch das Wissen und Können des Malers entschieden nicht aus. Das Beste an dem Ganzen sind äußerliche Details, Blumen, Gewächse aller Art, die sich von dem goldenen Hintergrunde saftig abheben. Daß das Werk auf die Dauer nicht hält, was es im Anfang versprach, konnte man schon auf der Ausstellung wahrnehmen.

Auch Karlsruhe brachte uns, neben vortrefflichen Werken bewährter Meister, Mehreres, das vorzugsweise als interessantes Experiment Beachtung verdient. So z. B. die hart an Kopien nach alten Venetianern (Palma u. A.) streifenden Studienköpfe, die „Susanna im Bade" und „der Baum der Erkenntniß" von Schick. Von durchaus eigenthümlichem Werth und Charakter ist dagegen

Hans Gude's prächtige Chiemseelandschaft, eines der Glanzbilder der Ausstellung, vom Staat angekauft und der Wiener Akademie geschenkt; mit seiner düstern Beleuchtung und seinem unheimlich flimmernden Wellenschlag nimmt es sich auf den ersten Blick fast wie ein Fjord aus des Malers norwegischer Heimath aus. — Feodor Dietz führte uns außer einer Episode aus dem Türkenkriege von 1683 und der kleinen Wiederholung seines „Melac in Heidelberg", den bereits im Münchener Verein ausgestellten „Blücher bei La Rothière" vor, und im letzteren eines jener patriotischen Tendenzbilder, welche dieser geistvolle Künstler besonders liebt. Die sehr ungünstige Beleuchtung ließ das in großen Dimensionen ausgeführte und für diese künstlerisch wohl nicht schwer genug wiegende Werk leider zu keiner durchschlagenden Wirkung kommen. Wir nennen ferner Des Coudres: „Die heiligen Frauen mit Johannes unter dem Kreuze", G. Saal's „Rennthierjagd in den Hochgebirgen von Norwegen" und die Landschafter Hörter, Vollweider und Lugo. Daß C. Fr. Lessing fehlte, muß als eine der wesentlichsten Lücken in der Ausstellung bezeichnet werden.

Die von ihm mit so großem Erfolge betretene Bahn der historischen Kostümmalerei Düsseldorfer Andenkens fand jedoch einen andern Vertreter auf der Ausstellung in H. Rustige, mit dem wir zur Stuttgarter Schule gelangen. Neben ihm seien der Genremaler R. Heck („Campo Vaccino in Rom") und der Landschafter P. F. Peters („Monaco", „Mentone") rühmend erwähnt.

Die Einflüsse der großen rheinischen Kunstschule machen sich noch entschiedener, als es in Karlsruhe und Stuttgart der Fall ist, in den vereinzelten Künstlergruppen Darmstadt's und Frankfurt's geltend, von denen Einzelne jedoch entschieden nach der französischen Seite hin graviren und in Paris ihre zweite Heimath gefunden haben. Von diesen muß in erster Linie der hochbegabte Ad. Schreyer, ein geborener Frankfurter, genannt werden, seine „Pferde, von Wölfen verfolgt" malen die Angst der Creatur vor dem Raubthier in unheimlich poesievoller Weise. Unter den Frankfurter Landschaftern haben wir des trefflichen P. Burnitz „Rheingegend", unter den Darmstädtern die von echtem Naturgefühl durchwehten Waldlandschaften von Ph. Röth und P. Weber hervor.

Eine Art Ausnahmestellung nimmt Dresden ein. Das Andenken der Restaurationsepoche, in welcher das anmuthige Elb-Florenz in Kunstsachen den Ton angab, ist noch nicht ganz gewichen; ein Hauch akademischer Nettigkeit und höfischer Eleganz geht durch die Leistungen seiner Maler hindurch. Heinrich Hofmann's, eines in Dresden gebildeten Darmstädters, religiöses Historienbild: „Christus und die Ehebrecherin" trägt bei allem koloristischem Verdienst diesen Charakterzug, ebenso wie seine mythologische Scene: „Venus und Amor" und das römische Genrebild: „Mädchen aus dem Sabinergebirge". In der sittenstrengen Hofdamenluft gediehen die „Vertriebenen Schooßhündchen" von Dahl, die „lauschende Mutter" und der „neue Hofmeister" von Juncker und Franz, das Flammeneffektstück: „Brennende Erinnerungen" von Gonne. Auch unter den ziemlich zahlreichen Landschaften ragen sehr wenige, wie z. B. des begabten jüngeren Preller „Aus den römischen Bergen", Oehme's „Hallali" und Rettich's „Nach Sonnenuntergang" über das Niveau einer ängstlichen und kleinlichen Naturnachahmung empor. Ein seltsames, in der unbeirrten Treue seiner Detailausführung höchst respektables, aber im Ganzen doch unsympathisches Bild ist W. Schuster's Episode aus der Schlacht von Jena. Ein rührendes Stück ehrbaren deutschen Zopfes, den die neue Zeit erbarmungslos niedersäbelt!

Zuletzt, jedoch nicht als die letzten, betrachten wir die beiden Kunsthauptstädte Norddeutschlands, Düsseldorf und Berlin. Sie waren trotz der gleichzeitigen Berliner Ausstellung, auf welcher sie selbstverständlich dominirten, auch in Wien höchst ehrenvoll vertreten. Knaus brachte sein jüngstvollendetes figurenreiches Bild: „Katzentisch" zur Ausstellung, eine fröhliche Kindergesellschaft, die während des Festschmauses der Alten im Hintergrunde von ihren Abfällen Hund und Hauskatze mitfüttert und in der es nicht eben am reinlichsten zugeht. Wenn die Kunst auch darin eine ihrer Aufgaben suchen darf, der Natur kleine treffende Züge abzustehlen, so ist hier Alles geleistet, was man verlangen kann: das Seelenleben der Kinder, die Welt der kleinen Leidenschaften, die sich noch ausschließlich um Essen und Trinken drehen, ist mit köstlichem Humor geschildert. An Harmonie und einer gewissen vornehmen Kühle des Tons ist Vautier's von Paris her bekannter „Leichenschmaus" dem Werke von Knaus mindestens ebenbürtig und steht ihm auch an Feinheit der Charakte-

ristik nicht nach. Außerdem hatte Vautier zwei kleinere Werke: „Beim Dorfschulzen" und „die Schwestern" ausgestellt, letzteres ein Bild voll austönenden Schmerzes, von ergreifender Einfachheit und Wahrheit der Empfindung. Rud. Jordan's „Altmännerhaus in Holland" zeichnet das Innere eines Pfründnerspitals mit der gewohnten Schärfe und Mannigfaltigkeit seiner Charakteristik, am reizendsten in der Person eines verwetterten Matrosen, der sich in seiner Landeinsamkeit ein Schiffchen zum Spielzeug gezimmert hat. Leider stehen die etwas bunte Färbung und der trockene Vortrag nicht auf gleicher Höhe. Ein tüchtiges Bild voll ergötzlichen Humors ist C. Lasch's „Dorfmedicus", der seine Kunst an einem Bauernbuben, der zu viel Knödel gegessen hat, erproben soll. An der Grenze der Landschaft bewegt sich C. Schlesinger's „Kornernte bei aufsteigendem Gewitter", ein reiches Bild voll packenden Lebens. Unter den eigentlichen Landschaften nahm es das Brüderpaar Achenbach auch diesmal mit allen Rivalen auf. Andreas brachte das düster prächtige Seebild „Ostende", ein Werk von großer Kraft des Tones, an dem nur der, wie nicht selten bei diesem Meister, etwas hart und schwer ausgefallene Wolkenhimmel störte, Oswald namentlich die zaubervolle Abendlandschaft: „Spaziergang des Papstes in Castel Gandolfo". Neben ihnen glänzten F. Ebel's „Waldlandschaft" mit reizendem Durchblick durch den lichten Birkenstand, und die zwei virtuos behandelten großen Gebirgsbilder von A. Leu: „Oeschinensee" und „Halsalm" als Perlen der Ausstellung.

Nur eine einzige blondlockige und blauäugige „Madonna mit dem Kinde" von der bekannten Art Ittenbach's vertrat die schmachtend religiöse Gefühlsmystik der Düsseldofer, der wir aber immer noch mehr Geschmack abgewinnen, als dem ganz modernen Byzantinismus C. G. Pfannschmidt's, welcher durch drei umfangreiche Werke repräsentirt war. Beide werden jedoch bedeutend überragt von Röting's oft besprochener „Grablegung", welche durch ihre einfach ideale und doch der Natur nahestehende Darstellung, durch maaßvolle und doch lebendige Charakteristik, schön bewegte Gruppirung und eine, wenn auch nicht hervorstechend warme, doch harmonische Farbe jedenfalls das beste religiöse Oelgemälde der Ausstellung bildete.

Auch in der Schlachtenmalerei behauptete Düsseldorf mit den vortrefflichen Werken Camphausen's das Feld. Das große Bild: „Nach dem Sturme" macht den gelungenen Versuch, uns die Begebenheiten des Sturmes aus den Mienen der davon berichtenden Sieger herauslesen zu lassen. Wie beredt ist die Geberde des bärtigen Landwehrmannes im Vordergrunde, mit der er den Neugierigen seine Heldenthaten erzählt! Der einjährige Freiwillige, mit den gelehrten Augengläsern und dem spöttischen Mundwinkel weiß, was er davon zu halten hat. Das bunte militärische Gefolge der einander begrüßenden Prinzen gruppirt und bewegt sich mit wohlthuender Ungezwungenheit, alles bloß Parade- und Ordonanzmäßige, der Tod der Kunst, ist glücklich überwunden. Dennoch fehlt jene von innen kommende Wärme, welche desselben Künstlers „Blücher und Gneisenau" und seinen „Blücher an der Katzbach" beseelt. Dasselbe gilt von dem zweiten großen Bilde mit der reglementsmäßigen Unterschrift: „Erstürmung der Düppeler Schanze Nr. 2 durch das brandenburgische Füsilierregiment Nr. 35", auf dem übrigens die beiden Racetypen der Dänen und Norddeutschen in einer Fülle markanter Einzelfiguren vorzüglich wiedergegeben sind.

Von den Berliner Genremalern fesselten vor Allen die beiden Meyerheim, Eduard und Paul, die Blicke der Beschauer. Des Ersteren „Kleines Mädchen, den Tisch deckend" ist ein liebenswürdiges Stück Kinderwelt von höchster Delikatesse der Behandlung. Von den drei Bildern des Letzteren fanden wir besonders in dem alten „Ziegenhändler", dem aus langem vertrautem Umgange mit dem gehörnten Geschlecht ein vollständiges Bocksgesicht mit spitzem weißem Kinnbart erwachsen ist, das eminente Talent dieses jugendlichen Meisters auf seiner vollen Höhe. Die „Dorfmenagerie" mit dem Elephanten sieht aus wie nach lauter Photographien gemalt. K. Becker's „Karl V. bei Fugger" zieht durch die liebliche Jungfrauengestalt der bedienenden Tochter an, findet aber sein Hauptverdienst in der virtuosen Behandlung der Kostüm- und Möbelstoffe. Ein prächtiges Stück tiroler Volks- und Gebirgsnatur zeigte der poesievolle W. Riefstahl in seiner „Feldandacht Passeyrer Hirten". An den Strand von Unteritalien versetzte uns C. Gräb in seiner ungemein wahr und fein ausgeführten sonnigen „Marina d'Amalfi".

Von andern norddeutschen Künstlern seien hier noch angereiht: L. Tacke (Braunschweig):

„Der Prager Fenstersturz“, ein Bild von leidenschaftlicher Charakteristik, die aber in den Dargestellten eher Franzosen als Slaven vermuthen läßt. Dann die beiden Landschaftsmaler Ruths und Deiters, von denen Jeder mit Vorliebe die Physiognomie eines besonderen Erdstrichs repräsentirt, Ersterer die Elbegegend bei Hamburg, Letzterer das Land der rothen Erde, Westfalen. Von Ruths fand sich diesmal ausnahmsweise ein Bild italienischer Natur vor: „Landschaft mit Ziegelhütten bei Olevano“, fein im Ton, aber etwas flüchtig in der Durchbildung. Ein treffliches Naturgemälde ist A. Metzener's „Campagna di Roma“, die wir schon bei den Düsseldorfer hätten anführen können. Bellermann's „Südamerikanische Zuckerplantage“ bot ein anschauliches Bild tropischer Vegetation, pikant in seinem Contrast gegen die unmittelbar daneben aufgehängte „Landschaft an der Eifel“ von W. Bode. — Schließlich sei zweier kleiner Genrebildchen von H. Winter (in Paris) gedacht, von denen besonders das „Stelldichein“ von reizender Anspruchslosigkeit und Feinheit der Stimmung ist. Der Liebhaber, den man vom Rücken sieht, war aber in der Wirklichkeit hoffentlich nicht so alt, wie ihn der Künstler gemacht hat.

R.

Korrespondenz.

Aus Paris.

Todtenschau. — Aus dem Bauleben. — Das Hotel Carnavalet und seine Skulpturen. — Ausbau des Louvre. — Vorlesung.

Ende December 1868.

σμ. Wer in diesen Tagen aus Paris berichtet, dem drängen sich unwillkürlich und unvermeidlich vor Allem zwei Namen auf, die seit einer langen Reihe von Jahren unter den genanntesten der Hauptstadt obenanstanden, deren Träger zu der geistigen Physiognomie von Paris ebenso wesentlich und unentbehrlich erachtet werden konnten, als etwa der Triumphbogen oder die Börse zu der leiblichen, so daß auch deren Auslöschen aus dem Buche der Lebendigen an keinem Bewohner der großen Stadt ganz unbemerkt vorüberging, keinen ganz theilnahmslos gelassen hat. Rossini und Rothschild sind die beiden Männer, deren Verlust nicht speciell für die bildende Kunst zwar, wohl aber für die Kunst im Allgemeinen als ein empfindlicher angesehen werden muß. Rossini starb Freitags den 13. November, — ein Datum ganz dazu geeignet, der abergläubischen Annahme von Unglückstagen willkommenen Vorschub zu leisten. Daß mit dem Verstorbenen jedenfalls der bedeutendste unter den zeitgenössischen Vertretern der edlen Tonkunst zu Grabe gegangen, wird auch in unserem Vaterlande, und auch von denen kaum geläugnet werden, denen die Fehler der Rossini'schen Manier, die Flüchtigkeit seines Schaffens, die Häufung der Gemeinplätze, das zu reichliche Einfließen stehender Formeln und leeren Gedudels, seine stereotype Art des Crescendo und ähnliche Unarten das Bild des genialen Schöpfers unvergänglicher Melodien fast ganz und gar verdunkelt, dessen „Barbier“ und „Wilhelm Tell“ doch sicher in alle Ewigkeit Bewunderer und entzückte Hörer finden werden. Kaum hat wol jemals ein Künstler neben dem reichlichen und unangefochtenen Genuß alles dessen, was das Leben bieten kann, im Besitze einer Unabhängigkeit, die er nur seinen künstlerischen Schöpfungen verdankte, die Süßigkeit des Ruhmes in so reichem Maaße geschmeckt wie Rossini während seiner 76jährigen irdischen Laufbahn, deren letztes Drittel ihm den vollen Vorgeschmack der beneidenswerthen Stellung gewährte, welche die Nachwelt ihm im Pantheon der Tondichter für alle Zeiten anweisen wird. Vierundzwanzig Stunden nach Rossini segnete der Baron James von Rothschild das Zeitliche, der in engern wie auch in weitern Kreisen nur schlechtweg als „le baron“ bezeichnet zu werden pflegte. Das ursprünglich von der englischen Anschauung ausgegangene Wort: „Reichthum ist Macht“ bethätigte Rothschild auf das vollständigste, denn eine Macht stellte er vor, nicht nur im Staate, sondern auch in der Gesellschaft; aber all das nicht nur deshalb, weil er der reichste Mann des Erdbodens war — was an sich schon eine finanzielle Capacität der ersten Größe

voraussetzt, — sondern weil er überhaupt einen scharfen Verstand und sichern Blick besaß, dabei einen Geist voll Originalität und schlagenden Witzes, so daß von ihm nicht minder als von Rossini eine Unzahl von Anekdoten, treffenden Antworten und dgl. in Umlauf sind, von denen die eine Hälfte wahr sein mag, die andere angedichtet, wie man denn, dem Sprüchwort gemäß, nur den Reichen leiht. Was aber dem Andenken des Baron Rothschild an dieser Stelle einen Platz anweist, das ist seine ausgesprochene Liebe zur Kunst, die ihn zum Gönner vieler lebenden Künstler, so wie zum Besitzer unzähliger Kunstwerke aller Art, darunter einer ausgezeichneten Gemäldesammlung neuer, vorwiegend aber alter Meister machte. Kein Privathaus in Paris, die einzige Wohnung Lord Hertford's vielleicht ausgenommen, schließt auch nur annähernd eine so große Anzahl bedeutender Kunstwerke und so kostbaren Hausrath ein, wie das Wohnhaus und die Schlösser des Baron Rothschild. Um das Bild des Mannes zu vervollständigen, mag auch seiner großartigen Wohlthätigkeit gedacht werden, welche sich auf Unterstützung Einzelner sowohl, als auf Gründung von Synagogen, Schulen, Armen- und Krankenhäusern u. dgl. erstreckte. Eine der größten Wohlthaten, welche sein menschenfreundlicher Sinn auszumitteln gewußt hatte, war die Eröffnung von Apotheken in dichtbevölkerten Stadttheilen, wo den Bedürftigen — ohne Unterschied der Religion — unentgeltlich Arznei gereicht wurde, so daß die Dankbarkeit unzähliger Armer seinem Leichenzuge, der ohnedieß die ganze Stadt in Bewegung gesetzt hatte, eine unabsehbare Ausdehnung gab. Dieß waren die Truppen, die seine von ächter Bescheidenheit eingegebenen letztwilligen Bestimmungen in Bezug auf sein Begräbniß sich nicht hatten verbitten können. — Die Dreizahl voll zu machen, starb in diesen Tagen (30. Nov.) der berühmte Advokat, Redner und Staatsmann Berryer, der, obschon Legitimist, bei allen Parteien in höchster Achtung stand, und der auch, von warmer Liebe für die Kunst beseelt, bei bedeutenden Bilderverkäufen sich zu betheiligen pflegte.

Diese Todtenschau ist so ziemlich das Einzige, was ich als Aktualität aus dem Gebiete der Kunst, wenn auch nicht im eigentlichsten Sinne, mittheilen kann. In dem winterlichen Christmonate, wo nur spärliches Licht, auf kurze Stunden, durch den dichten Nebel dringt, wo der Künstler, der die jährliche Ausstellung zu beschicken wünscht, mit leisem Bangen schon jetzt an die äußerste Frist des 20. März denkt, während es ihm, besonders wenn er mit Farben zu thun hat, nicht selten ganze Tage lang unmöglich wird, sein Werk nur um eine Linie zu fördern, — da tritt nothgedrungen in der künstlerischen Thätigkeit ein Stillstand ein, und höchstens von der dramatischen Kunst ließe sich berichten, die ihre Erzeugnisse bei Lampenschein den Schaulustigen vorführt. Zwar in den Versteigerungssälen herrscht seit Anfang November die gewohnte Thätigkeit, aber nichts von Allem, was dort in buntem kaleidoskopischem Wechsel unaufhörlich vor der zahlreich versammelten kauf- oder wenigstens schaulustigen Menge vorüberzieht, ausgeboten, aufgetrieben und zugeschlagen wird, ist dazu angethan, eine besondere Erwähnung zu rechtfertigen. Die vornehme Welt, ohne welche die großen Schlachten des Hôtel Drouot nicht geschlagen werden können, weilt noch auf ihren Schlössern, dem edlen Waidwerk obliegend, und denkt nicht eher an das Rückkehren in die Hauptstadt, als bis all der Lärm vorüber ist, den Weihnachten und der Jahreswechsel mit der leidigen Beigabe der allgemeinen Beschenkung und dem Zwange gegenseitiger Beglückwünschung in ihrem Gefolge mit sich führen, bis die dem Pariser unentbehrlichen Boulevards ihm wieder gegeben sind, welche 14 Tage lang den Buden der Krämer eingeräumt gewesen, für den Kleinhandel und für bescheidene Börsen eine Wohlthat. Was aber nie stille steht, und was dazu bestimmt ist, so lange wenigstens die jetzige Regierung dauert, nie mehr stille zu stehen, das ist die bauliche Thätigkeit in Paris, welche der Schöpfer des neuen Paris, Baron Haußmann, mit unbeugsamer Festigkeit durchführt, vor keinem Opfer zurückschreckend, um die Stadt, deren Verwaltung ihm anvertraut ist, dem Bedürfnisse des gesteigerten Verkehrs anzupassen. Maaßgebend sind bei diesen um jeden Preis durchzuführenden kürzesten Verbindungslinien zu allernächst zweierlei Gebäude: Bahnhöfe und Schauspielhäuser; und als der bevorzugte Mittelpunkt des neuen Paris, nach dem möglichst viele Hauptstraßen hinzielen müssen, erscheint vor allen die neue Oper. Der Idee einer sicherlich nicht in erster Linie nothwendigen oder wünschenswerthen Verbindung dieses letztern Gebäudes mit den Tuilerien, dem Théatre Français und dem Platz vor dem Palais royal einerseits, mit dem Börsenplatz andrerseits, mußten im Laufe dieses Frühjahrs mehr als sechzig Häuser, von denen keines unter einer Million vorstellt, zum Opfer fallen

und die schönen Straßen de la Paix, Louis=le=Grand, de la Michodière, Choiseul, Grammont, Richelieu u. s. w. erbarmungslos durchschnitten, überhaupt der ganze Grund dieses schönen und wichtigen Stadtviertels durchwühlt werden. Während aber bei dieser Gelegenheit, wie gewöhnlich, schonungslos zu Werke gegangen wurde — wiewol zugestanden werden muß, daß in dem gegenwärtigen Fall kein geschichtlich oder archäologisch bedeutendes Bauwerk des alten Paris Berücksichtigung ansprechend sich in den Weg stellte, — so hat die Verwaltung der Stadt, eifrig bemüht, sich gegen die Vorwürfe der Barbarei und Nichtachtung der Vergangenheit zu verwahren, einen Schritt gethan, der ihr nicht anders als zur Ehre angerechnet werden kann und für den ihr alle Freunde der Kunst zu Dank verpflichtet sind. Mitten in dem von der Zerstörungswuth bis jetzt so ziemlich verschont gebliebenenen, enggeflochtenen Straßennetz des alten, jetzt des gewerblichen Paris, im Stadtviertel des Marais, nicht weit von der Place royale, mit ihren stattlichen, gleichmäßig angelegten Wohngebäuden von Backsteinen und Quadern, welche an der Stelle des von Heinrich II. bewohnten, nach seinem Tode von seiner Wittwe Katharina von Medicis zerstörten prachtvollen Schlosses des Tournelles, Heinrich IV. von 1605 an errichten ließ, erhebt sich, an der Ecke der Straßen Sevigné und Neuve=Sainte=Cathérine ein edler Bau in französischem Renaissance=Styl, bekannt unter dem Namen des Hôtel Carnavalet. Ein Edelmann, Jacques de Ligneris, Besitzer der Herrschaft Crôsne und Präsident des Parlaments von Paris, hatte ihn in den letzten Lebensjahren Franz I. errichten lassen und an seinen Sohn vererbt, von dessen zweiter Gemahlin, einer Carnavalet, das Haus, man weiß nicht wie und warum, den Namen angenommen. Im 17. Jahrh. bewohnte es eine Zeitlang die berühmte Marquise de Sevigné. Unter Jean Marot's Abbildungen der schönsten Gebäude von Paris finden sich auch verschiedene Ansichten des Hôtel Carnavalet, und zwar aus der Zeit vor 1661, in welchem Jahre es durch den Baumeister François Mansart eine gründliche Umgestaltung erfuhr. Für den Meister des ursprünglichen Baues wird Jean Bullant gehalten. Was aber mehr als die, in ihrer ursprünglichen Gestalt ohnedies nicht mehr kenntliche, Anlage des Baues diesem Palaste künstlerische Bedeutung verleiht, das ist dessen bildnerischer Schmuck, welcher zum Theile mit Bestimmtheit auf Jean G o u j o n hinweist. Als sein Werk erscheinen zunächst zwei an der Mauer auf beiden Seiten des Haupteinganges angebrachte Löwen von dem eigenthümlichen, flachen Relief des Meisters; zwischen diesen, in dem Thürbogenfelde zwei Liebesgötter als Wappenhalter; in dem Keilstein darüber die Fama mit der Karnevals=Maske unter ihren Füßen, und schließlich auf der Hofseite über demselben Eingange zwei liegende Ruhmesgöttinnen. Goujon's schlanke Formen und enggefältelte Gewänder sind nicht zu verkennen. Anders verhält es sich mit den vier kolossalen Gestalten der Jahreszeiten, welche die Wandfläche zwischen den Fenstern des ersten Stockes an dem Mittelflügel des Hauptgebäudes zieren. Auch diese schreibt die Ueberlieferung dem Jean Goujon zu; doch lehrt der Augenschein, daß diese Gestalten — drei männliche und eine weibliche — höchstens von Schülern des großen Künstlers herrühren können. Einer späteren Zeit und Künstlern von geringerer Bedeutung gehört der übrige bildnerische Schmuck des Gebäudes an. Dieses Haus nun, welches in den letzten dreißig Jahren eine Erziehungsanstalt für Knaben beherbergt hatte, brachte die Verwaltung der Stadt käuflich an sich, und die Arbeiter sind gegenwärtig in voller Thätigkeit, um dasselbe in Stand zu setzen und dessen innere Räume geeignet zu machen zur Aufnahme der kunsthistorischen Sammlung von Gegenständen, die mit der Geschichte von Paris in Verbindung stehen, Abbildungen von Gebäuden und Plätzen in ihrer früheren Gestaltung, Bildnissen von französischen Herrschern u. s. w., deren Bildung die Stadt seit einigen Jahren sich hat angelegen sein lassen. Bei dem Eifer, mit dem dieser Plan, wie aus Allem erhellt, verfolgt wird, steht zu erwarten, daß binnen Jahresfrist diese ganze Einrichtung vollendet und Paris abermals um eine öffentliche Sammlung reicher sein wird.

Den Lesern der „Zeitschrift" ist es wohl zum größten Theile bekannt, daß seit mehr als zwanzig Jahren die letzte westliche, dem Tuilerienschloß sich anschließende Abtheilung (travée) der langen Verbindungsgalerie des Louvre in baufälligem Zustande sich befand und der Sicherheit halber ausgeräumt werden mußte (sie war damals mit den Hauptwerken der italienischen Schulen angefüllt), so daß die durch ihre ungewöhnliche Länge berühmte, durch die fast in's Unabsehbare sich verlierende Perspektive imponirende Galerie einen Theil ihrer Wirkung einbüßte. Der Umbau dieser Abtheilung in Verbindung mit dem südlichen Eckpavillon des Tuilerienpalastes, ward nun beschlossen, 1860 in

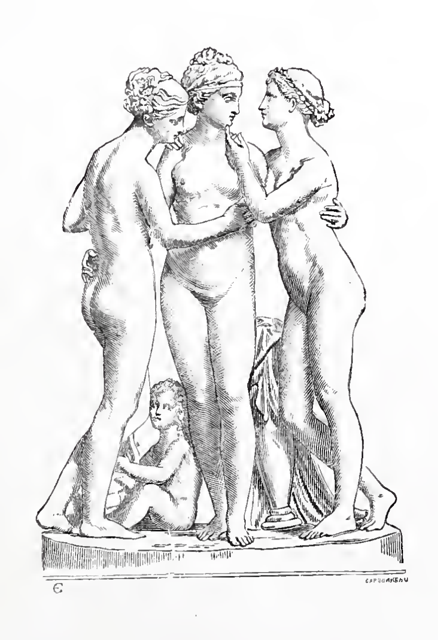


STURMHAUBE KAISER KARL'S V.
Aus der „Waffensammlung des oesterr. Kaiserhauses im
„k. k. Arsenal-Museum in Wien."
Herausgegeben von Quir. Leitner. Verlag v. H. Martin in Wien.

Zeitschrift für bild. Kunst · Druck aus d. k. k. Hof- u. Staatsdruckerei · Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Angriff genommen und nach fünf Jahren im Wesentlichen vollendet. Sodann ging man an den Neubau der daranstoßenden Abtheilung bis zu dem Pavillon de Lesdiguières, welcher Neubau in diesen Tagen, was das Aeußere betrifft, zum Abschluß gekommen ist. Die ganze Strecke bis zu den Tuilerien hin ist, im Anschluß an den trefflichen Renaissancebau der östlichen Hälfte, in Baptiste Ducerceau's Stil fortgeführt, und dem Pavillon de Lesdignières entsprechend ein ähnlicher vorspringender Bau mit elegantem Glockenthürmchen errichtet worden, welch letzterer den Namen Pavillon de la Trémoille (Trémouille) führen wird. Diese letztere Abtheilung wird der Bildergalerie wieder eingeräumt werden, und es ist demnach zu hoffen, daß im Laufe des nächsten Sommers endlich die Schätze der niederländischen Schule, welche seit Jahren dem Blicke entrückt gewesen, den Besuchern wieder zugänglich gemacht werden.

Ein junger Kunstgelehrter aus Livland, Alfred von Mollin, der vergebliche Anstrengungen gemacht, ein Publikum für einen Cyklus von kunstgeschichtlichen Vorlesungen in deutscher Sprache zu gewinnen — solche Unternehmungen stoßen hier auf nicht zu überwindende Schwierigkeiten — hat sich auf eine einzige Vorlesung über die venezianische Kunst beschränkt, die er am 15. Dezember vor einer ziemlich zahlreichen Versammlung abgehalten hat. Es handelte sich darum in einer Stunde ein Bild der venezianischen Malerschule und ihres ganzen Verlaufes zu entwerfen, eine nicht leichte Aufgabe, die dem muthigen jungen Manne, mit Hülfe einer Anzahl photographischer Abbildungen, zur allgemeinen Zufriedenheit der allerdings aus Laien zusammengesetzten Versammlung zu lösen gelang.



Recension.

Die Waffensammlung des österreichischen Kaiserhauses im k. k. Artillerie-Arsenal-Museum in Wien, herausgegeben von Quirin Leitner, k. k. Hauptmann. I. Band, 1.—4. Liefg. Fol. Wien. 1867 ff.

Mit einer lithographischen Tafel.

Es ist ein Werk von hohem Werth, in wissenschaftlicher wie künstlerischer Beziehung, welches wir hier auf Grundlage der bisher erschienenen vier ersten Lieferungen dem Publikum vorführen und empfehlen möchten. Daß auch das Gute und Vorzügliche bisweilen solcher Empfehlung bedarf, — wer wüßte das nicht! Vollends dann, wenn es aus dem beiseite geschobenen Winkel der deutschen Ostmark auf den literarischen Markt gebracht wird. Wir halten aber das vorliegende Werk ganz besonders deßhalb für der ernsten Beachtung aller wahren Kunstfreunde werth, weil es das vollkommen selbständige Unternehmen eines Privatmannes ist, der uns hier die Schätze von Jahrhunderten, angesammelt von einer der mächtigsten Herrscherfamilien der Welt und aufgestellt in den mit unvergleichlicher Pracht ausgestatteten Räumen des Wiener Waffenmuseums, zum ersten Mal in würdiger Weise publicirt. Was das heißt, brauchen wir dem in solchen Dingen Erfahrenen weiter nicht auseinander zu setzen. Wohl aber muß betont werden, daß die Herausgabe eines derartigen Prachtwerkes, ganz abgesehen von den für den Herausgeber damit verbundenen Opfern, gerade in Oesterreich seine besonderen Schwierigkeiten hat. Die österreichische Kunstliteratur kann sich nur in vereinzelten Branchen mit den Leistungen anderer Länder messen. Im Ganzen liegt sie immer noch sehr danieder. Nimmt man die glänzende Erscheinung der „Mittelalterlichen Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates", das Prachtwerk über die „Reichskleinodien", die vorzugsweise praktischen Zwecken dienenden Veröffentlichungen des österreichischen Museums, einige der älteren archäologischen Publikationen der Wiener Akademie der Wissenschaften und das schöne Förster'sche Werk über die Renaissance Toskana's aus, so bleibt nur ein bescheidenes Residuum von Zeitschriften und Monographien, meistens von antiquarischem Interesse übrig, welches die große gebildete Kunstwelt nicht befriedigen kann. Diese bestreitet daher ihre Bedürfnisse vorherrschend mit ausländischer Nahrung, und zwar sowohl aus deutschen als aus französischen und englischen Quellen. Wer da weiß, wie lebendig das Interesse für Kunst in den weitesten Kreisen der Hauptstadt Oesterreichs neuerdings erwacht und wie stark der Verbrauch gerade kunstliterarischer Produkte dort gegenwärtig ist, der muß dieses Mißverhältniß zwischen Konsumtion und Produktion um so mehr beklagen, als notorisch an begabten Kräften für jede Art künstlerischer und kunstindustrieller Thätigkeit an keinem Orte weniger Mangel herrscht als in Wien. Die Ursache des Verfalls ist eben auch auf diesem Gebiete nirgends anders zu suchen als in der Mißverwaltung, in dem dilettantischen, halben, stückweisen Gebahren, welches man hier den Dingen der Kunst und Wissenschaft nur allzu lange hatte zu Theil werden lassen. Ein Zeichen der Besserung ist freilich u. A. die Fürsorge, welche man jetzt von oben herab den reproducirenden Künsten, besonders der edelsten unter ihnen, dem Kupferstich, angedeihen läßt. Aber es ist dabei nicht zu vergessen, daß wahrhafter Nutzen nur dann gestiftet werden kann, wenn man — wie König Ludwig es gethan — die Kunst in allen ihren Zweigen, nicht nur in einem, und sei er noch so wichtig, entwickelt und fördert, und wenn man sie vor Allem — wie ebenfalls König Ludwig es gethan — aus der beengenden Sphäre des Bureaus und des Hofzwanges erlöst und frei auf sich selber stellt, so daß nur die

wirklichen Talente, selbst wenn sie keine sogenannten liebenswürdigen Männer und gehorsamen Diener sein sollten, die Entscheidung in den wichtigen Dingen der Kunst zu fällen haben.

Die Förderung der vervielfältigenden Künste, von der eben die Rede war, wird ohne Zweifel namentlich dann in rechten Fluß kommen, wenn sie von jedem Einzelnen mit so feinem Verständniß und solcher opferfrohen Ausdauer in die eigenen Hände genommen wird, wie von dem Urheber dieses Werkes. Derselbe hat sich bereits durch seine frühere literarische Thätigkeit, vornehmlich durch seine „Gedenkblätter aus der Geschichte des österreichischen Heeres", in militärwissenschaftlichen und künstlerischen Kreisen einen Namen gemacht. Die Sichtung und neue Aufstellung der Waffenstücke des Arsenalmuseums lag vorzugsweise in seiner Hand. Er benutzte diesen ehrenvollen Auftrag zum sorgfältigsten Studium der ihm anvertrauten Schätze, sowohl in kulturhistorischer als in technischer und künstlerischer Hinsicht, faßte dabei den Plan dieses Unternehmens und richtete sich aus eigenen Mitteln im Arsenale selbst eine lithographische Anstalt ein, in welcher die Tafeln zu dem Werke unter seiner Leitung direkt nach den Originalen ausgeführt werden. Dreijährige Vorbereitungen und Versuche waren erforderlich, um die technischen Kräfte so weit heranzubilden und für die speziellen Zwecke des Unternehmens zu schulen, daß sie auch die schwierigsten Aufgaben, welche sich aus der Wiedergabe dieser Meisterwerke der Plattnerei, Aetzmalerei und Tauschirkunst ergeben, vollkommen befriedigend zu lösen im Stande sind. So wie das Werk nun vorliegt, hat es allen Anspruch darauf, mit den bestausgestatteten deutschen und fremdländischen Unternehmungen dieser Art auf gleiche Stufe gestellt zu werden. Die Steinradirungen sind mit der größten Stiltreue und Sauberkeit ausgeführt, und der in der k. k. Staatsdruckerei besorgte Druck zeigt einen Schmelz und eine gleichmäßige Tiefe des Tons, wie wir sie bei deutschen Druckwerken selten finden. Auch auf den Textdruck und die gesammte sonstige Ausstattung ist ungewöhnlich viel Geschmack und Sorgfalt verwendet, so daß das Werk ebensowohl als Prachtstück der Bibliotheken wie als Zier der Salons unsrer waffenkundigen Kavaliere sich überall wird sehen lassen können.

Welch eine Sammlung ist aber auch dieses Waffenmuseum des österreichischen Kaiserhauses! Da haben wir es nicht mit einer mühsam aus aller Herren Ländern zusammengestoppelten Raritätensammlung zu thun, sondern mit einer zusammenhängenden Kette von historischen Denkmalen aus den letzten vier Jahrhunderten: Denkmalen, an denen zum großen Theil die persönlichen Erinnerungen der mächtigsten Herrscher, Feldherrn und Staatsmänner haften!

Wie quellenmäßig festgestellt worden ist, reicht der Anfang der Privatwaffensammlung des österreichischen Regentenhauses noch über Maximilian I. zurück. Schon unter Ferdinand I. war die Sammlung so beträchtlich angewachsen, daß der Kaiser eine Vergrößerung der damaligen „Harnischkammer" in der jetzigen Stallburg vornehmen lassen mußte. Unter Max II., welcher die Stallburg um 1559 zu seiner Residenz erkor, wurde der größere Theil der Waffen anderwärts untergebracht, bis Kaiser Rudolf II. den Bau des neuen Zeughauses in der Renngasse anordnete. Ein Theil, und zwar die prachtvollsten Rüstungen blieben indessen auch damals noch als Schaustücke in der Stallburg zurück und wurden erst unter der Kaiserin Maria Theresia i. J. 1750 dem Zeughause zur Aufbewahrung übergeben. Zu jener Zeit hatte die Sammlung eine bedeutende Ausdehnung gewonnen, so daß gleichzeitige Topographen nicht genug Rühmenswerthes von ihr erzählen können. In den Jahren 1805 und 1809 trafen sie dann aber die härtesten Schicksalsschläge: die schönsten und prachtvollsten Gegenstände mußten nach Paris wandern, und trotz der später erfolgten Rückgabe schmückt seit jener Zeit noch manches werthvolle Stück die Sammlung des Artillerie-Museums in Paris und bildet zusammen mit den aus der Ambraser Sammlung entwendeten Werken einen Theil des Grundstocks jenes Museums. Trotz dieser Einbuße und obgleich auch in anderen europäischen Museen einzelne Stücke sich finden, die ursprünglich der kaiserlichen Regentenfamilie angehörten, ist aber das Waffenmuseum in Wien immer noch die reichste derartige Sammlung des Kontinents.

Der Herausgeber theilt die Gegenstände in drei Abtheilungen: 1) Kriegs- und Prunkwaffen, 2) Siegestrophäen, 3) Turnierzeug. Aus jeder sollen die schönsten und historisch bedeutendsten Stücke dem Werke einverleibt werden. Wir geben von den bisher publicirten Tafeln einige der besonders merkwürdigen an.

Die Reihe der Harnische beginnt gleich auf Taf. 1 mit dem schönen Ritterharnisch Kaiser Maximilian's I., den er, wie auf einem in der Sammlung befindlichen Bilde zu sehen ist, beim Einzuge in die Stadt Luxemburg zur Entgegennahme der Huldigung am 19. September 1480 trug. Das Stück ist abgesehen von dieser historischen Beziehung auch als einer der frühesten vollständigen Plattenharnische von hohem Interresse. Nicht minder interessant ist der „gegitterte" Harnisch des in der unglücklichen Schlacht bei Mohacs (29. August 1526) umgekommenen Königs Ludwig II. von Ungarn, Taf. 8, mit seinen merkwürdigen, kreuzweis eingeschnittenen Verzierungen; ferner als Zeugniß der bereits völlig in Verfall gerathenen Kriegertracht des 17. Jahrhunderts die schwarze Reiterrüstung des berühmten Generals Sporck (†1679), Taf. 13. Auf Pracht und Kunst ist da schon wenig mehr gesehen. Es gilt vor Allem den Abprall des schweren Bleies der Musketen. — Zahlreiche Tafeln sind der Darstellung von Schwertern, Dolchen, Panzerstechern, sogenannten Cousen und Glefen (Hiebmessern an langen Stangen) gewidmet. Wir erwähnen das Schwert Kaiser Maximilian's I., das Karl's V. und das des vielgerühmten kaiserlichen Kriegsobersten Georg von Frundsberg, alle drei auf Taf. 10, durch Kunst und inschriftliche Bezeichnungen gleich merkwürdig. Auf der Vorderseite der Klinge des letzteren steht das, übrigens dem Charakter der Züge nach nicht aus Frundsberg's Lebenszeit herrührende, Verslein:

Herr Jerg von Fronsberg wohlbekandt
Hat mich geführt durch manches Landt,
In dreyzehn Schlachten wohlgemueth
Vergossen wir vihl Feindesbluett.

Schließlich wollen wir aus der Kategorie der Helme, Eisenhüte und sonstigen kriegerischen Kopfbedeckungen nur noch die prachtvoll verzierte Sturmhaube Kaiser Karl's V. hervorheben, welche auf Taf. 14 des Werkes abgebildet ist und von der wir den Lesern auf dem beiliegenden Blatte eine durch Umdruck erzeugte Kopie vorzuführen in der Lage sind. Die ganze, reichgeschmückte Haube ist mit Ausnahme der Backenstücke aus einem einzigen Stück Eisen getrieben. Die dem besten Styl der Renaissance angehörige Decoration, welche Scenen aus Virgil's Aeneide in phantastischer Umrahmung zeigt, ist nach Technik und Art der Zeichnung, wie so manche Stücke von ähnlichem Charakter, entschieden deutsche Arbeit. Die Sturmhaube stammt aus der Waffensammlung des k. k. Lustschlosses zu Laxenburg.

Wie die Wahl und Ausführung der Tafeln, so verdient auch der begleitende Text unbedingtes Lob. Er hält sich von jener Sucht nach antiquarischen und anekdotischen Spielereien, welche dieses Gebiet der Literatur so lange beherrscht hat, völlig fern, hebt an jedem Objekte die technischen, historischen und künstlerischen Eigenthümlichkeiten kurz und einfach hervor, und entbehrt bei aller soldatischen Schlichtheit doch auch an geeigneter Stelle der Wärme nicht, welche die Schönheit und Bedeutsamkeit der Gegenstände fordert. Möge dem Werke der Eifer des Herausgebers bei wachsender Gunst des Publicums erhalten bleiben, bis er alle 20 Lieferungen in gleich gelungener Weise, wie die bisher vorliegenden, vollendet hat!

C. v. L.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Gabriel Metsu pinxit W Unger sculpsit.

DIE FRAU MIT DEM BIERKRUG

Nach dem in der Galerie zu Braunschweig befindlichen Originale.

Zeitschrift f. bild Kunst Druck von F.A.Brockhaus in Leipzig Verlag von E.A.Seemann in Leipzig.

Meisterwerke der Braunschweiger Galerie.

In Radirungen von **William Unger.**

VIII. Die Frau mit dem Bierkruge, Oelgemälde von Gabriel Metsu.

Der Meister, von welchem wir hier ein Gemälde aus der Braunschweiger Galerie in wohlgelungener Radirung wiedergeben, hat nicht das Unglück gehabt, von den fast gleichzeitigen Kunsthistorikern seines Landes: den Houbraken, Campo Weyermann und Genossen besonders gewürdigt zu sein. Er ist deshalb verschont geblieben von den pikanten Histörchen und Verläumdungen, mit welchen jene Biographen der holländischen Malerschule diese großartige Erscheinung ihrer Zeit und ihres eigenen Volkes herabzuwürdigen und zu entstellen gewußt haben. Freilich liegt daher auch das Leben und Wirken unseres Meisters fast ganz im Dunkel. Daß Metsu zu Leyden im Jahre 1615 geboren sei, daß er in der Malerei besonders dem G. Dow und dem Terborgh gefolgt sei, daß er 1658 zu Amsterdam sich der Operation eines Steinleidens habe unterziehen müssen, in Folge deren er wahrscheinlich gestorben sei — dies sind im Wesentlichen die dürftigen Nachrichten, welche die Kunstgeschichte bis jetzt über ihn zu geben wußte; aber auch diese sind größtentheils unrichtig!

Gabriel Metsu ist im Jahre 1630 zu Leyden geboren und im März 1648, wenige Tage vor seinem Freunde Jan Steen, in die Lucasgilde seiner Vaterstadt aufgenommen, deren Bücher ihn auch im folgenden Jahre noch als anwesend nachweisen. Dies sind die in neuester Zeit urkundlich festgestellten Momente aus dem Leben des Meisters; darauf beschränken sich dieselben aber auch, wenigstens geben sie uns gar keinen Anhaltspunkt für die Lehrer Metsu's. Während man sich bisher damit begnügte, den einen oder den andern der holländischen Genremaler als seine Vorbilder zu nennen, hat Bürger in seiner überaus interessanten und instruktiven Monographie über den Delft'schen van der Meer zuerst seinen Lehrer zu bestimmen gesucht; und zwar gelangt er durch eine kritische Betrachtung der

Gemälde Metsu's — wie wir gleich sehen werden — auf den Altmeister der holländischen Kunst, auf Rembrandt. Da Metsu jedoch nach der gewöhnlichen Angabe und auch nach jenen urkundlichen Nachrichten frühestens im Jahre 1650 nach Amsterdam übergesiedelt sein kann, müssen wir annehmen, daß derselbe bereits eine Schule durchgemacht hatte; und daß er dies in dem Leyden benachbarten, durch Hals und seinen Schülerkreis weit und breit berühmten Haarlem gethan habe, darauf scheint uns ein Gemälde hinzudeuten, welches sich im Privatbesitz zu Utrecht befindet. Der Einfluß des Fr. Hals verräth sich in den vier lebensgroßen Figuren dieses Bildes durch das Streben, sowohl die breite und kecke Behandlung wie das eigenthümliche Kolorit dieses Meisters wiederzugeben, ja selbst durch die Wahl der Figuren, von denen die eines jungen Cavaliers geradezu wie eine Kopie nach einem Hals'schen Portrait aussieht, während zugleich die große Schwäche in der Behandlung und die ängstliche Nachahmung das Gemälde wohl als das früheste von unserem Meister bekannte erscheinen läßt. Auch Metsu's bekanntes Bild im Museum des Haag, jene frostige Allegorie der Gerechtigkeit, erinnert in der grauen kalten Färbung und der Zusammenstellung der Farben, die noch durch kein Helldunkel vermittelt sind, mehr an Bilder ähnlicher Gegenstände aus der Schule des Fr. Hals, besonders von J. de Bray, als an den Einfluß Rembrandt's. Für einen solchen Aufenthalt unseres Meisters in Haarlem ließe sich Angesichts dieser Bilder vielleicht auch der schon erwähnte Umstand anführen, daß Metsu in die Lucasgilde seiner Vaterstadt gleichzeitig mit Jan Steen sich aufnehmen ließ, welcher sich in Haarlem, und zwar wahrscheinlich als Schüler des A. v. Ostade, vor diesem Zeitpunkte aufgehalten hat.

Von ungleich größerer Bedeutung wie von dauernderer Einwirkung und zugleich weit sicherer nachzuweisen ist jedoch erst der Einfluß, den Rembrandt auf unseren Meister geübt hat, nachdem derselbe — wohl im Gefühle immer noch vorhandener Unsicherheit und Unselbständigkeit — nach Amsterdam, damals schon dem Mittelpunkte der holländischen Malerei, etwa im Jahre 1650 oder 1651 übergesiedelt war. Daß Bürger in der gedachten Abhandlung nicht zu weit geht, wenn er annimmt, daß auch Metsu zu jener Zahl von Schülern gehört, welche sich etwa in den Jahren 1652—1656 um Rembrandt versammelten, wie besonders N. Maes, P. de Hooch und J. v. d. Meer von Delft, dies zeigt uns eine Anzahl von Bildern, aus den Jahren 1653 und 1654 datirt und mit einem dieser Zeit des Meisters eigenthümlichen Monogramme bezeichnet, — welche entweder unbekannt im Privatbesitz oder doch wegen ihrer Abweichung von den sonstigen Bildern des Meisters bisher nur als Curiosa betrachtet wurden. Dahin gehört die „Ehebrecherin" im Louvre, die „Beweinung Christi", das „Portrait des Uytenbogaerd und einer jungen Frau", „Abraham, der die Hagar verstößt", welche theils mit verwandten Kompositionen Rembrandt's große Aehnlichkeit haben, theils doch das Helldunkel und die Farbenzusammenstellung, besonders jenes eigenthümliche Roth besitzen, welches Rembrandt und seine Schüler, namentlich N. Maes, in dieser Zeit charakterisiren.

Während diese Bilder historischen Inhalts, deren Gegenstände Metsu, wohl durch die großartig historische Auffassung seines Meisters bewogen, gewählt hatte, trotz mancher technischen Vorzüge uns kalt lassen, beweisen einige Genrebilder derselben Zeit, welche den Gemälden seiner Mitschüler P. de Hooch und Vermeer durch das schlagende Sonnenlicht sehr ähnlich sind, schon die ganze Befähigung unseres Meisters zum Genre, und gewiß gebührt Rembrandt, der als Lehrer ebenso bewunderungswürdig dasteht wie als Meister, kein geringes Verdienst daran, daß Metsu seinen Eigenthümlichkeiten gemäß in die richtige Bahn einlenkte.

Spätestens mit dem Jahre 1656, in welchem Rembrandt durch den Ausbruch seines Bankerotts den einsamen Aufenthalt in dem entlegenen Wirthshaus „zur Krone" suchen mußte, müssen wir den Beginn der ganz selbständigen Thätigkeit Metsu's annehmen,

welche wir durch eine Anzahl datirter Bilder bis zum Jahre 1667 verfolgen können, ein Umstand, durch den sich die gewöhnliche Angabe des Jahres 1658 als seines Todesjahres als gänzlich falsch herausstellt. In diesem kurzen Zeitraume hat Metsu etwa 180 Bilder geschaffen, in denen sich mit der tiefsten Auffassung eine vollendete Ausführung und Behandlung harmonisch verbindet. Metsu hat Rembrandt's Principien am konsequentesten in der Genremalerei durchgeführt, und ihm gebührt deßhalb neben J. Steen der erste Platz unter den Genremalern Hollands.

Seine Vielseitigkeit in der Wahl der Gegenstände und die denselben stets angemessene eigenthümliche Behandlung sind wohl der Grund, daß Metsu mit den verschiedensten Genremalern seiner Zeit verglichen und mit Unrecht oft als ihr Nachahmer bezeichnet wird. Denn durch alle seine Gemälde geht derselbe große Zug in der Auffassung: sie alle durchweht der Hauch des tiefsten Gefühls, des heitersten Friedens. Seine Figuren aus den niederen Ständen sind gleich fröhlich bei der Arbeit, wie bei den Freuden der Tafel und der Liebe; — seine Scenen aus den höheren Kreisen geben den vollsten Reiz einer vornehmen Eleganz, ohne den kalten Hauch des Salontons; — seine Familienbildnisse führen uns bei der feinsten Charakteristik in eine zufriedene, in sich abgeschlossene Welt; — und in den Darstellungen eines bewegten Lebens zeigt er entweder den gutmüthigsten Humor oder, wenn er die tragische Seite des menschlichen Lebens berührt, die tiefste Empfindung, jedoch frei von moderner Sentimentalität.

Seiner Auffassung entspricht seine Behandlung und Ausführung: er ist in feiner Zeichnung der vollendetste unter den holländischen Genre-Malern; die Komposition ist meist sehr gewählt und von klassischer Ruhe, jedoch stets ungesucht; obgleich er in der detailirten Ausführung in manchen Bildern selbst G. Dow nichts nachgiebt, bleibt seine Pinselführung doch stets frei und leicht; sein Kolorit ist warm und lebendig; in der harmonischen Zusammenstellung der Lokalfarben steht er auf gleicher Höhe mit G. Terborgh, aber er übertrifft denselben durch das wunderbare Helldunkel, in welches er die dargestellten Gegenstände zu hüllen weiß. — Von dieser im Allgemeinen für den Meister charakteristischen Behandlungsweise weichen die Bilder der ersten wie der letzten Zeit etwas ab: während in einigen der späteren Gemälde sich mit einer vielleicht zu großen Ausführung eine kühle, selbst kalte Färbung einstellt, herrscht in den Bildern seiner ersten selbständigen Periode eine sehr warme und breite Behandlung vor, welche die Localfarben noch wenig zur Geltung bringt. Auch finden sich aus dieser Zeit nur wenig größere Kompositionen, vielmehr häufig ausgeführte Studien und eine Anzahl Portraits, darunter auch einige lebensgroße, von denen ein weibliches Bildniß, gleich ausgezeichnet durch die Breite der Behandlung wie durch seine vollendete Zeichnung, sich in der an Meisterwerken so reichen Galerie Suermondt zu Aachen befindet.

Eine solche zu einem Bildchen verarbeitete Studie aus der ersten selbständigen Zeit unseres Meisters ist auch das uns in der Radirung vorliegende Gemälde der Braunschweiger Galerie. Dasselbe ist fast 20 Centim. hoch und 18 Centim. breit und wurde im Jahre 1778 für 20 Thlr. der Galerie erworben, während ein Jahr früher für den bekannten „Gemüsemarkt zu Amsterdam" der Preis von 28,000 Frcs. gezahlt worden war. Das junge Mädchen — wie es scheint eine Wirthstochter — ist mit einer dunkelgrauen Jacke von dickem Stoffe bekleidet, ihr rother Rock ist zum größten Theil von der dunkelgrünen Schürze bedeckt, — eine Zusammenstellung der Farben, die Rembrandt's Schüler verräth. Eben hat sie aus ihrem Delft'schen Steinkruge eine Stange frischen Weißbieres gefüllt und reicht sie nun freundlich lächelnd dem unsichtbaren Gaste, — wie wir vermuthen dürfen — dem Künstler selbst. Denn die freundlichen Züge dieses jungen Mädchens kehren auf verschiedenen Bildern des Meisters aus derselben Zeit wieder, so in einem Bilde von zwei Gegenstücken im Louvre,

und in zwei Gemälden, die sich früher in der Galerie Choiseul befanden; sie geben sämmtlich ganz ähnliche Motive, wie unser Bild. Das Gegenstück zu dem braunschweiger Gemälde scheint ein Bild im Museum zu Amsterdam zu sein, „le vieux buveur“ genannt, von derselben Größe und gleichfalls bis zu den Knien sichtbar: neben einem großen Fasse, über welches er den rechten Arm gelegt hat, sitzt ein Alter mit tiefgefurchten Zügen, die aber noch von jugendlichem Frohsinn strotzen, in der Linken den Krug, in der Rechten die thönerne Pfeife. Seinem Platze nach ist es der Wirth selbst, den wir vor uns sehen, augenscheinlich zugleich sein bester Gast, der seinen Platz nicht für ein Königreich vertauschte!

Daß man aus den Werken auf den Meister selbst schließen darf, daß die Auffassung, welche sich in den Gemälden Metsu's kund giebt, auch seinen Charakter besser als alle urkundlichen Dokumente kennzeichnet, dies beweist ein prächtiges kleines Bild unseres Meisters in der Galerie zu Dresden, zugleich eine Reminiscenz des bekannten Bildes seines Meisters Rembrandt: der Künstler trinkt auf das Wohl seiner schönen Gattin, um die er zärtlich seinen Arm geschlungen hat, — ein Bild der liebenswürdigsten schönsten Häuslichkeit! W. B.

Reiseberichte aus Italien.

Von **Max Lohde.**

IV.

Pavia und die Certosa, Lodi, Cremona, Chiaravalle, Caravaggio, Crema und La Palata.

Mit Abbildungen.

Pavia, Lodi, Cremona, denen noch Crema und allenfalls Chiaravalle und Caravaggio beizufügen wären, sind die nächsten Städte, die in Burckhardt's Cicerone zu kurz kommen mußten. Wollte ich konsequent sein, so müßte ich über diese genauer berichten, befinde mich aber dabei in zweifelhafter Lage. Gerade die Umgegend Mailand's ist in dem letzten Jahrzehnt besonders eingehend studirt worden: Burckhardt selbst hat in seiner Geschichte der neueren Baukunst die oben genannten Städte vorzüglich berücksichtigt, Gruner in seiner prachtvollen Terracotta-Architecture of North-Italy, deren Werth Hettner in der Zeitschrift vollauf gewürdigt, die schönsten Bauwerke dieser Gegend zur allgemeinen Kenntniß gebracht. Cremona ist am schlechtesten dabei weggekommen, während diese Stadt vor jenen beiden anderen der Beachtung und Bewunderung würdig wäre. — Doch zunächst von Pavia.

Die historische und wissenschaftliche Bedeutung Pavia's wäre entschieden bedeutender als die künstlerische, wenn nicht ein Bau in ihrem Bereich läge, der eine Welt von Kunst in sich birgt; die Certosa. Alle Welt kennt dieses Wunderwerk, an dem jeder Stein durch die Kunst belebt ist; namentlich die Façade, besonders seitdem sie in dem Prachtwerk über die Certosa von Gaetano und Francesco Durelli zu Mailand edirt ist; und ich könnte mich bei der bloßen Erinnerung wohl begnügen, wenn Burckhardt bei Gelegenheit der Skulptur es nicht selbst so stark betont hätte, daß er auf den reichen Figurenschmuck der Kirche, speciell der Façade nicht näher eingehen zu können, bedauern müsse. Ich will versuchen auf das Beste von der großen Menge aufmerksam zu machen,

ohne weiter historisch sondern zu wollen. — Bekanntlich bilden sechs mächtige, an den Ecken sogar gedoppelte Pilaster auf hohem Sockel mit feingegliederten Gesimsen das architektonische Gerüst des Hauptstockwerkes. Ein jeder Pilaster ist in je drei Nischen übereinander aufgelöst, die durch ein Portraitmedaillon und feine Gliederung von einander getrennt sind. In ihnen stehen auf großen Konsolen die Figuren, welche in den übrigen Etagen nur in den vier weitergeführten Mittelpilastern angebracht sind. Es ist ferner bekannt, daß zwei Jahrhunderte an diesem Figurenschmuck arbeiteten, und vom 15. bis 17. Jahrhundert dreißig Bildhauer dafür genannt werden, unter denen Giuseppe Antonio Amadeo, Andrea Fusina für das 15., Giacomo della Porta, Agostino Busti (Bambaja), und Cristofano Solari (il Gobbo) für das 16. die bedeutendsten sind.*)

Natürlich zeigt die Façade in ihren Figuren einen bedeutenden Unterschied der Stile, der noch dadurch erhöht wird, daß die Figuren nicht einmal gleich groß gehalten sind, obwohl die Nischen, die sie füllen sollten, dieselbe Größe haben. Dabei hat durchaus kein Princip obgewaltet; denn der Riese Christophorus ist links unten auf dem äußersten Pfeiler gerade sehr klein ausgefallen, dem Täufer Johannes rechts neben der Pforte ist es nicht anders ergangen. Da die Höhe der Konsolen nun auch variiren muß, so ist die Architektur dadurch ein wenig beeinträchtigt. Die Ausschmückung hat naturgemäß vom Sockel unten begonnen. Die Figuren an diesem zeigen noch ganz und gar den ernsten, herben Charakter des 15. Jahrhunderts. Ihre Formen erinnern auffallend an Mantegna: die scharfe Charakteristik, die sehnigen Arme und Hände, die brüchigen, knitterigen Gewänder mit den überreichen Faltenmotiven. Es sind das dieselben Eigenthümlichkeiten, wie sie die wundervolle Marmorthür zum reichen Lavacro und das Prachtdenkmal Gian Galeazzo's im Innern darbietet, welche mit Sicherheit dem Antonio Amadeo zugeschrieben werden. Besonders vor den anderen ausgezeichnet erschien mir keine der Figuren. — Ich will hier gleich die übrigen Bildhauerarbeiten des mächtigen Sockels berücksichtigen.

Der Sockel ist in verschiedenen Marmorarten ausgeführt und zwar mit dem feinsten Schönheitssinn. Er beginnt unten mit weißem Marmor in starken Gliederungen von der besten Profilirung und streng stilisirten Kaiserköpfen. Ehe die Hauptmasse des Sockels aufsetzt, bildet eine feine Platte von chokoladenfarbenem Marmor ein trennendes Glied, auf dem die Basis der kleinen Pfeiler, welche die Sockel in gleiche Theile theilen, wieder mit weißem Marmor aufsetzt. Die Pfeiler, mit dem zartesten Arabeskenwerk gefüllt, sind von den figurenreichen weißen Marmorreliefs zwischen ihnen durch eine feine Gliederung aus zartgrauem Marmor getrennt. Auf den Pfeilern liegt das mächtige Hauptgesims des Sockels, wieder aus chokoladenbraunem Marmor, dessen Fries mit seinen reizenden Engelsköpfchen aus gelbweißem Marmor gebildet ist. Damit zu diesem Braun noch eine Gegensatzfarbe komme, sind münzenartige Bronze-Reliefs römischer Kaiser, die im tiefsten Grün oxydirten, neben den Pfeilerkapitälen angenietet und in der Trennungsfläche der beiden gekuppelten großen Figurenpfeiler statt der Relief-Medaillons des oberen Stockes tiefgrüne Marmorscheiben eingelegt worden. Der Raum verbietet mir auf die vielen Reliefs aus der Passionsgeschichte einzugehen, die ich vorhin erwähnte; sie zeigen denselben Stil wie die Sockelfiguren und denselben Ueberreichthum an Figuren und Landschaft, wie er aus Ghiberti's Bronzethüren bekannt ist. Nur das glaube ich als Charakteristikum für den frischen Geist der Arbeiten anführen zu sollen, daß, wie unten im Sockel und in jenen Bronzereliefs die römischen Kaiser sich einfinden durften, so auch zwischen den Passionsgeschichten an einem Pfeiler die Bezwingung des Cacus durch den Herkules sein Plätzchen gefunden hat.

Jetzt das auf diesem reichen Sockel ruhende Hauptgeschoß. — Seine Figuren sind entschieden später, die Bewegungen freier, die Formen voller, die Falten einfacher und flüssiger. Sie sind bedeutend mehr von einander verschieden als die des Sockels. An der Seitennische des ersten linken Pfeilers stehen zwei Frauen von vollkommenster, edelster Schönheit, deren ganze Auffassung sofort an die herrliche Pax an Sansovino's Loggietta des Campanile in Venedig erinnert. Dann gerade über dem Eingang neben dem Rundfenster, (nicht in den Pfeilern) links ein Abt, rechts ein Ritter,

*) Man vergl. Lübke, Geschichte der Plastik, S. 512, 649; und neuerdings Ch. C. Perkins, Italian sculptors, unt. d. betr. Meistern, sowie den Aufsatz von Kinkel über das archäologische Museum in Mailand, S. d. Bl. Anm. d. Herausg.

vielleicht Gian Galeazzo, von einer scharfen, schlagenden Charakteristik, wie sie Donatello besitzt. Den Preis in der ganzen Façade scheinen mir aber zwei Gestalten zu verdienen, deren sinnige Auffassung um so mehr zu loben ist, je mehr man gerade von diesen beiden Figuren überall gelangweilt wird: Adam und Eva, ganz oben unter dem Giebel. Adam lehnt sich mit dem rechten Arm, die Beine leicht übereinander geschlagen, sodaß das linke Bein Standbein wird, auf einem Baumstamm; der linke Arm mit dem Apfel hängt schlaff herab; er sieht träumerisch in die Tiefe. Eva umfaßt mit dem linken Arm ihren Erstgeborenen, der zu ihrer Linken auf einem Baumstamm steht; das rechte Bein ist Standbein, das linke leicht geknickt; der rechte Arm, ebenfalls mit dem Apfel, hängt auch matt herab. Nachdenkend, aber kaum so trüb wie Adam (sie hat ja ihr Kind), schaut sie in die Ferne. Es weht Einen an wie ein warmer Hauch der tiefsten Poesie beim Anblick dieser Gestalten, den selbst die starke Verkürzung nicht vermindern kann.

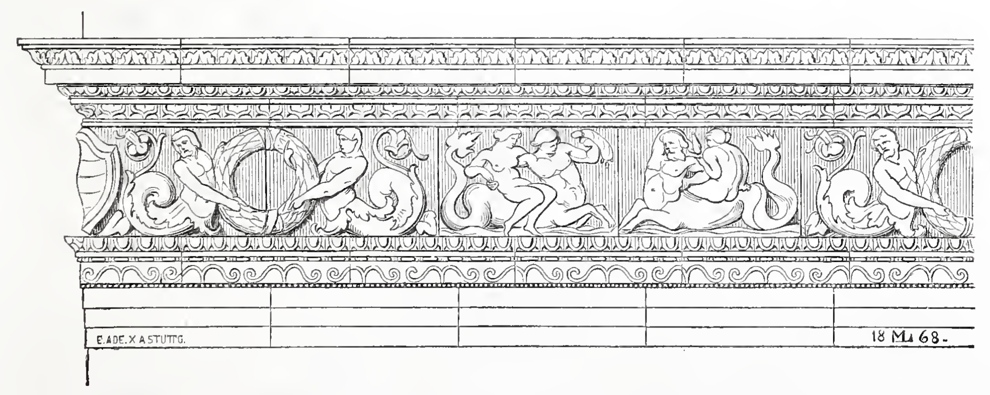
Nach diesem Genuß lassen wohl Jeden gleichgültig die figurenreichen Reliefs aus dem Leben Gian Galeazzo's zu Seiten der Thür, die Madonna mit den vier knieenden Karthäusern über derselben und der sogenannte Christus in Glorie und Engelkranz im Tonnengewölbe des Portalvorbaues. Nur die überaus herrlichen Fenster, deren eines Burckhardt in seiner Geschichte der neueren Baukunst mittheilt, „dieser Triumph aller Dekoration“, verdienen die größte Beachtung. Jedes Fenster, welches die feinste Umrahmung mit vorzüglichstem Gesims umgiebt, ist durch eine Kandelabersäule, welche nach zwei anderen zur Seite schmale Bogen aussendet, in zwei Hälften getheilt. Die Kandelabersäule steht unten auf einem dreieckigen Altar, den eine Vase krönt. An dem Altar stehen und auf dem Vasenrand sitzen musicirende Engel, über denen dann das Gerانke des Ornaments beginnt. Man kann sich keinen größeren Liebreiz, keine sinnigere Anmuth denken, als diese Engel verkörpert zeigen. Derselbe Wechsel herrscht auch in den Fensterbekrönungen. Am Fenster zur äußersten Linken knieen Engel betend auf gewundenem Rankenwerk, dessen Mitte ein Adler und dessen Enden zwei vorzügliche Akroterien bilden; auf den nächsten sind Sirenen angebracht, auf deren Rücken Amoretten reiten; auf dem dritten wiegen sich Mädchen in der Rückenhöhlung von Drachen, die nach den Seiten hin die Zähne weisen, und auf dem vierten ähnliche Mädchen auf Löwen.

In der Kirche habe ich außer den kolossalen Zopffiguren des Langschiffes und den Engeln am Grabmal Gian Galeazzo's keine Rundfigur gefunden; die zahllosen Terrakotten der entzückend schönen Klosterhöfe, die geschnitzten Figuren der klassischen Chorstühle entziehen sich jeder eingehenderen Beschreibung. Nur auf eine Thür des großen Klosterhofes, auch noch aus dem 15. Jahrhundert, will ich aufmerksam machen, weil an ihren figurenreichen Pilastern eine Stillosigkeit vorkommt, die man für das 15. Jahrhundert liebenswürdig naiv, für das 17. oder gar 18. entsetzlich barock zu nennen beliebt. Links oben schweben Engel im umrahmten Pfeiler; um das Schweben recht zu verdeutlichen, streckt der letzte aber Bein und flatterndes Gewand noch über die Pfeilerumrahmung in die Luft hinaus.

Pavia selbst bietet verhältnißmäßig wenig. Die Stadt macht wie fast alle lombardischen Städte, die ich kenne, einen sehr modernen Eindruck. Von Profanarchitektur ist fast Nichts, von Kirchen außer den schönen gothischen Backsteinkirchen, die Gruner edirt hat, und mehreren alten frühromanischen, die vorzugsweise archäologisches Interesse bieten, nur der Dom und die Canepanova von größerem Interesse, und dabei der erste mehr durch das, was er werden sollte, die zweite durch das, was sie gewesen ist. Die kleine Kirche Bramante's, Canepanova, welche Burckhardt auch in seiner Geschichte der neueren Baukunst beigebracht hat, zeigt ziemlich denselben Grundgedanken wie die Incoronata in Lodi desselben Meisters, die ich deßhalb gleich vorweg nehme. Beide wären vielleicht gute Beispiele für protestantische Kirchen mit dem Achteck für die Predigt und dem Chor für das Abendmahl. Wenn man zweifelhaft sein kann, welche der beiden Anlagen den Vorzug verdient, wird man sich bei Betrachtung des Aufbaues sogleich für die Incoronata entscheiden. Die Höhenverhältnisse der Letzteren sind herrlich; schlank und leicht streben die Eckpilaster empor bis zum feinen Gesims; auf diesem setzt in gleichen Verhältnissen das zweite Stockwerk auf mit stärkerem Hauptgesims, das die Kuppel vortrefflich trägt. Dieser obere Theil ist leider ganz vor Kurzem verrestaurirt worden, und ebenso der Chor, nur der untere Hauptheil läßt die Invention des Künstlers noch

ungetrübt erkennen; alle Profile sind sehr fein, die Dekoration, überall mit Goldgrund und aufgesetztem blauem oder vielfarbigem Ornament, ist geschmackvoll prächtig, nicht im Geringsten überladen. Keine Kirche kann es so zeigen wie diese, wieviel Giulio Romano dem Bramante verdankt. Giulio's Arbeiten in Mantua sind von auffallend ähnlichem Charakter. Etwas hat der untere Theil durch die an und für sich vortrefflichen Bilder Callisto Piazza's di Lodi verloren, da die dunkeln, schweren Oelfarben die Flächen zerreißen. Dieselben sind, ganz wie auch die Bilder im Palazzo ducale zu Mantua, in Goldrahmen, welche in die Architektur als Nischengliederung je zwei übereinander eingepaßt wurden. Die Nischenpfeiler werden von Freskoputten belebt, die in ihren lichten Farben vortrefflich zur Architektur stimmen. Ueber den beiden Seitengängen sind noch zwei kleine Holzemporen angebracht, die durch ihre feine Profilirung und elegante Dekoration ebenso wie die ganze Kirche einer guten Edition wohl würdig wären.

Auch von Lodi könnte ich mit dieser Kirche scheiden, da für die übrigen, besonders für die große gothische S. Francesco, die Angaben der Reisehandbücher genügen, wenn ich nicht die Freude gehabt hätte, beim Durchstreifen der Stadt am entlegensten Ende eines der schönsten und größten Backsteinhäuser mit vorzüglichem Terrakottaschmuck zu finden, das mehr wie manches andere die Aufnahme in Gruner's Terrakotta-Architektur verdient hätte: Casa Mutignani (jetzt Cerisoldi), Via Pompeia 45. Es gehört dasselbe in die frühste Renaissancezeit. Das mächtige einzige Stockwerk, (die Dachfenster trennt ein schmales Gesims ab), welches auf einem durchaus als Sockel charakterisirten Erdgeschoß aufsetzt, hat noch Spitzbogenfenster mit halbgothischer Umrahmung. Sechs an der Zahl sind sie auf der mehr als 100 Fuß langen Façade ganz unregelmäßig und doch schön angebracht. Das Prachtthor und das breite Gurtgesims sind dagegen schon durchaus Renaissance und haben den größten Werth. Das Rundbogenthor mit ornamentirtem Bogen und Arabeskenpfeilern, in den Zwickeln die scharfen Profilmedaillons des Besitzers und seiner Gemahlin, ist von zwei Säulen flankirt, die über hohem Piedestal aus Blätterwerk hervorschießen und auf diesem stehende Figuren tragen. Sie stützen das vortretende Gesims, welches zwischen ihnen gegen das übrige variirt ist.



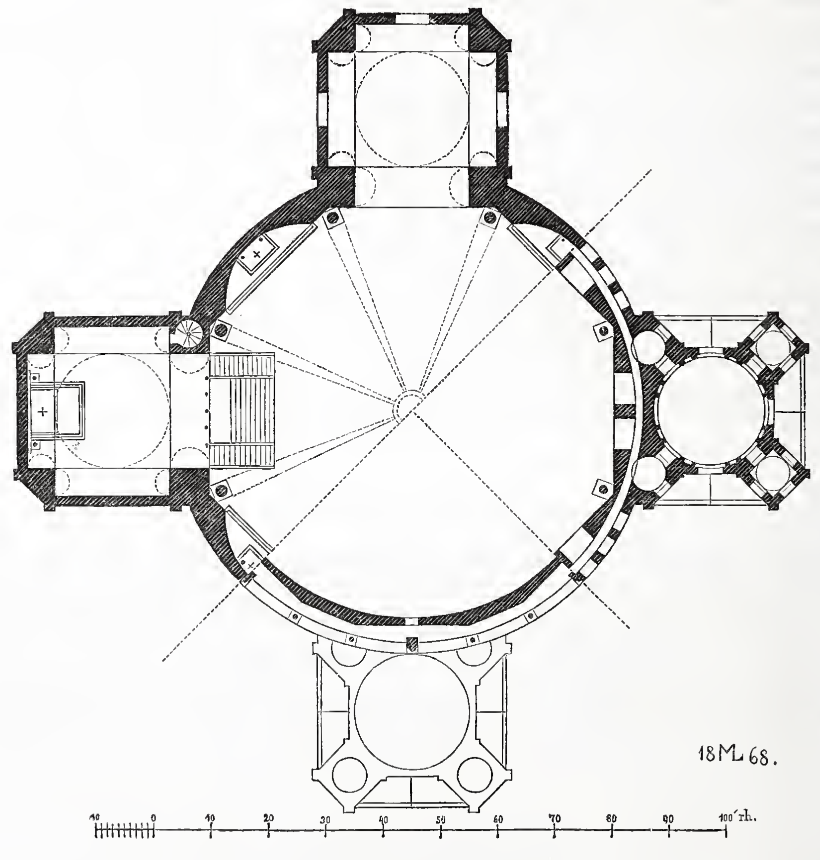
Terracotta-Gurtgesims von der Casa Mutignani zu Lodi.

Die beigegebene Zeichnung giebt das Letztere. Das Erstere hat drei Kaiserköpfe in Medaillons und in den zwei breiten Feldern dazwischen sich übermüthig tummelnde Buben von bestem Stil. Komposition und Ausführung des Ganzen weisen auf einen der ersten Künstler der damaligen Zeit. — Die Seitenfaçade hat als Bemerkenswerthes nur das fortgeführte Gurtgesims.

Ein Gegenstück der reichsten Art zu dieser Pforte in Lodi bildet das Frührenaissance Marmorthor des entsetzlich zopfig verbauten Hauses in Cremona, Corso di Porta Milano N. 11, Casa dei Magi (già Sissiconda). Die Architektur ist hier noch um zwei Außenpfeiler voll Arabesken bereichert und der Figuren- und Ornamentenreichthum so groß, daß keine leere Stelle bleibt. Es ist daran links Herkules, rechts „Persius" dargestellt, unter Ersterem die zu einem Medaillon zusammengeballte Hydra, unter dem Perseus drei Medusenhäupter mit Cyclopenaugen. Die vier Pfeiler, der altarartige dreieckige Sockel der Kandelabersäulen, der Fries, kurz Alles voll von Figuren und den über-

aus lebendigen Darstellungen der Thaten des Herkules bis zu seinem entsetzlichen Tode. Der Stil ist zweifellos der des Amadeo; es würde ihm durchaus keine Schande machen, wenn man ihm dieses Prachtthor zuschriebe. Ich habe in Italien noch kein reicheres und schöneres gesehen.

Cremona, von dessen zahlreichen Backsteinbauten sacraler und profaner Art Gruner leider nichts gebracht hat, und das in Burckhardt's Behandlung der Renaissance-Architektur deßhalb nur wenig Platz finden konnte, weil hier wirklich wenig Renaissance ist, verdient die größte Beachtung. Der Hauptplatz ist einer der malerisch- und architektonisch-schönsten, die ich gesehen. Die schöne, mächtige Gruppe des Domes, des Baptisteriums und des durch eine Loggia mit dem Ersten verbundenen Torrazzo, des größten Campanile's von Italien auf der einen Seite, das allerdings sehr verdorbene Rathhaus, mit dem Blick in den großen gothischen Hallenhof, und zwei gothische große

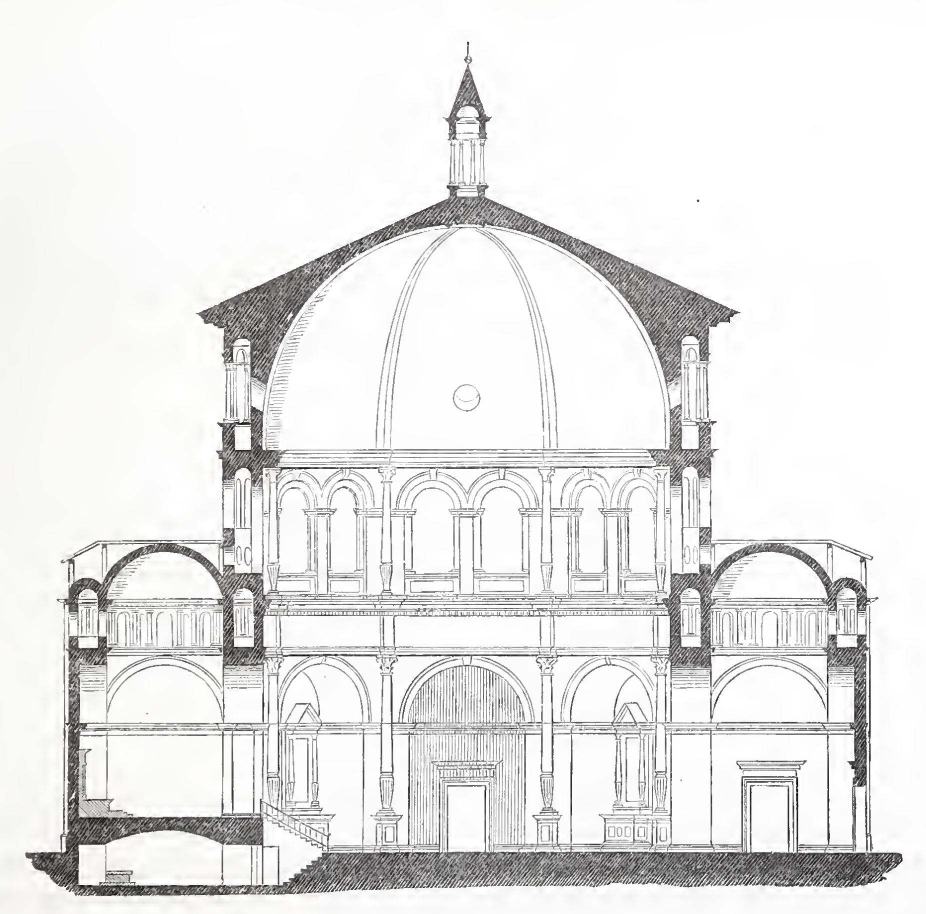


S. Maria della Croce in La Palata bei Crema. Grundriß.

Häuser daneben auf der anderen Seite, bildet der Platz ein Ganzes, das an bedachter Noblesse allerdings dem größeren Markusplatz Venedigs, an Reichthum der verschiedensten Stile vielleicht dem Signorenplatz Verona's weichen muß, aber in dem Zufälligen seiner Schönheit unvergleichlich ist. Ueber den Dom mit seiner trotz aller Stilmischung herrlichen Façade, seinem reichen bildergeschmückten, dunkeln Innern Eingehenderes zu bringen, liegt außerhalb meines Bereiches. Dasselbe gilt von dem schönen Baptisterium, mit dem für diese Art Gebäude so seltenen Thürbaldachin auf von Löwen gestützten Säulen. Für die gothischen Kirchen S. Agostino, S. Michele, S. Domenico findet man anderswo gewiß Auskunft, die ich nur über die Façaden geben könnte, da diese Kirchen selbst wegen Restauration mir unzugänglich blieben. Nur eine Eigenthümlichkeit möchte ich hervorheben, welche die Hauptkirchen fast aller Stile in Cremona aufweisen und für die ich sonst kein Beispiel weiß. Die romanische Kirche S. Luca, die beiden gothischen, S. Agostino und S. Domenico,

und die jetzt als Magazin unzugängliche Kirche S. Lorenzo (aus der Frührenaissance?) haben die ersten rechts, die letzte links neben der Façade einen großen Anbau, der bei S. Luca wie ein Baptisterium, bei den anderen wie eine Kapelle aussieht. Bei S. Luca bildet er ein Sechseck, dessen eine Seite einen Theil der Kirchenfaçade bildet; allerdings gehört dieser Anbau, der aus zwei Pfeilerordnungen mit je zwei gekuppelten Fenstern besteht, der Spätrenaissance an, er ist aber vielleicht später umgebaut, denn sonst hätte Burckhardt Unrecht, wenn er meint, daß das letzte Baptisterium das von Pistoja (1337) wäre. Bei der gothischen Kirche S. Domenico bildet der Anbau ein Quadrat mit einem halben Achteck als Chor; er stammt aus der Uebergangszeit, hat noch gothische, aber reizend feine halbe Ecksäulchen, kannelirt mit korinthischem Kapitäl und gutem Gesims. Aehnlich im Grundriß, aber ohne diese Architektur, ist der wohl ältere Anbau an S. Agostino. Am reichsten ist endlich der als Werkstatt benutzte Anbau links an S. Lorenzo, der ein griechisches Kreuz bildet, dessen einer Arm als erstes linkes Säuleninterval in der Kirche selbst steckt, ebenfalls Frührenaissance.

Chiaravalle, Caravaggio, Crema sind die kleinsten der wichtigen Orte südlich von Mai-



S. Maria della Croce in La Palata bei Crema. Durchschnitt.

land. Die Abteikirche des Ersteren mit dem schönen Campanile hat Gruner mit Ausnahme des Grundrisses edirt. Ich beschränke mich deshalb nur auf die Aufführung einer Eigenthümlichkeit. Im rechten Querschiff führt eine hohe Treppe durch die frühere Außenmauer hindurch immer steigend in eine Kapelle, an deren Wand ein schönes Freskobild von Luini, Maria mit dem Kinde, von der Kreuzung der Kirche aus sichtbar ist. Diese an und für sich unpraktische Anbringung der Kapelle in der Höhe hat einen ganz eigenen poetischen Reiz. Unwillkürlich denkt man an die Jakobsleiter, an deren Ende Jehovah saß. — Auch die interessante Kirche in Caravaggio findet man bei Gruner. Ebenso die schöne Façade mit Campanile des im Innern gänzlich verzopften Domes zu Crema. Ich

habe jedoch an denselben vergeblich nach dem „Orangegelb des Backsteins" gesucht, welches der Text seiner Edition hervorhebt, ebenso emsig nach der Vergoldung der höchsten Bogenzwickel am Thurm. Eine Ansicht der schönen Rundkirche S. Maria della Croce in La Palata (Frazione di Variano) eine kleine halbe Stunde von Crema ist im Gruner auch und zwar zum ersten Male gegeben. Ich bringe den Durchschnitt und ausgemessenen Grundriß, wozu ich nur Folgendes hinzuzusetzen habe. Das Innere ist ganz zopfig restaurirt worden. Die barockſten Details verunzieren diesen Prachtbau, dessen Grundriß wohl einer der abgeschlossensten ist, der existirt. Gruner hat in seiner Publikation die Schutzdächer der Seitenkuppelanlage fortgelassen, was dem Ganzen etwas Orientalisches giebt, Fachleute mögen hierüber entscheiden. Das ist aber sicher, daß die ideale Farbe, die Gruner in der Edition hat, so richtig sie auch z. B. ist bei der Certosa von Pavia und bei dem Ospedale maggiore in Mailand, doch an diesem Bau sich nicht findet. Er macht eine viel mildere Wirkung in der Natur, die auch bleiben würde, wenn die letzten Reste einer späteren Verputzung abgefallen sind.

Das neue archäologische Museum in Mailand und die Skulpturen des Agostino Busti.

Von **Gottfried Kinkel.**

(Schluß.)

Die herrlichsten Werke der Sammlung bleiben aber die beiden Grabmäler von Agostino Busti, welche aus aufgehobenen Klöstern hierher versetzt sind. Das kleinere ist mehr eine Wandtafel und kommt aus dem Kreuzgange von San Marco. (Eine moderne Inschrift lautet: opus Augustini de Busto an. MDXIII absolut. e coenobio Marci Mediol. translat.). Unter dem Sarge steht die ursprüngliche Inschrift:

En virtutem mortis nesciam
vivet Lancinus Curtius
saecula per omnia
quascunque lustrans oras
Tantum possunt Camoenae.

Armer Lancino Curzio, dem hier als Poeten Ewigkeit versprochen wird, wer kennt dich noch? Die papierne Literaturgeschichte sogar hat deinen Namen vergessen, auch kein Italiener weiß mehr von dir! Es schaudert Einem bei solchen Inschriften; sie lehren, wie Zeitgenossen sich über ihre Unsterblichen täuschen. Das Ganze ist ein kleines Monument, es hat nur etwa fünf Fuß Höhe, und theilt sich architektonisch in mehrere Stockwerke ab. Die liegende Figur des Poeten, nur 20" lang, ruht wie wachend und nachdenkend in dem Sarge, das Linnen fällt an einer Stelle über den Sargrand herab. Bei dem Sarge sind zwei Flügelknaben, welche Fackeln auf dem Boden löschen. Darüber in Hochrelief, ganz klein, die drei Grazien, reizend lebendige Figürchen, ebenfalls Fackeln löschend. Oben ein brennender Altar zwischen zwei geflügelten Genien; aus den Flammen steigt die gleichfalls geflügelte Seele (nicht der Genius, denn es ist eine Frauengestalt) empor.*) Dieses ist, trotz der alltäglichen Erfindung, ein höchst anmuthiges, mit wunderbarer Sicherheit in den

*) Eine Umrißzeichnung bei Cicognara, Storia della scultura, II, Taf. 79.

kleinen Figürchen ausgeführtes Werk, das uns vor dem Künstler als Techniker schon alle Achtung gebietet.

Aber den höchsten Begriff von dem Werthe Busti's gewinnen wir vor der Grabstatue des Gaston de Foix und den Resten der zu seinem Grabmal gehörigen Statuetten und Reliefs, welche hierher gerettet sind. Ganz gelöst vom ursprünglichen Arrangement, hat man sie jetzt an der Mauer über der Statue vertheilt, die in ihrem Sarkophag am Boden steht. Auf einem dazu gehörigen Täfelchen liest man die Worte: Aug. Busti opus.

Gaston de Foix, Sohn des Vicomte von Narbonne und einer Schwester König Ludwig XII. von Frankreich, geb. im Jahre 1489, erhob Anfangs Ansprüche gegen die Enkelin der älteren Linie von Foix, welche, mit dem Herrn von Albret vermählt, Navarra besaß und Ahnfrau Heinrich's IV. wurde. Bald aber that sich ihm ein größeres Ziel des Ehrgeizes auf. Im Jahre 1505 von seinem Onkel, König Ludwig, zum Herzog von Nemours und zum Pair erhoben, begab er sich zur französischen Armee nach Italien und übernahm als Gouverneur des Herzogthums Mailand, schlecht unterstützt von Kaiser Max, das Kommando gegen die vereinigten Armeen der Spanier, des Papstes und der Venezianer. Die Päpstlichen und Spanier belagerten im Winter 1511 Bologna, die Schweizer kamen bis an die Vorstädte von Mailand, die Venezianer verbreiteten den Aufstand über die Lombardei. Gaston warf sich durch einen Schnellmarsch im Schnee nach Bologna, trieb die Verbündeten zurück, und erschien dann mit gleicher Blitzesschnelle vor Brescia, das den Venezianern die Thore geöffnet. Am 19. Febr. 1511 Sturm: die schwere Reiterei konnte über den gefrornen Boden nicht avanciren; da sprang Gaston vom Pferde, zog als ächter Sohn der Pyrenäen die Schuhe aus und stürmte barfuß. Die Stadt wurde genommen und grausam verwüstet. Von den Folgen der Plünderung hat Brescia sich nie wieder erholt, aber auch die Franzosen fanden hier ihr Capua. Der König befahl jetzt seinem Neffen, Rom zu erobern, er drang in die Romagna und erfuhr, daß Max Frieden gemacht habe und seine 5000 deutschen Landsknechte vom Heer zurückziehen wolle. Er mußte also die Spanier und Päpstlichen rasch zur Schlacht zwingen und bedrohte deshalb Ravenna. Die Artillerie des Alfons von Este beunruhigte die Feinde in ihrer festen Stellung; die päpstliche Kavallerie ward ungeduldig und griff das französische Lager an, von dem spanischen Fußvolk gefolgt. Aber das Ungestüm der Franzosen gewann den Sieg, der Kardinallegat Johann von Medici (später Leo X.) wurde gefangen. Die spanische Infanterie zog sich in guter Ordnung zurück, das machte Gaston wüthend; mit nur 20 Reitern warf er sich auf zwei Fähnlein die den Franzosen besonders viel Schaden gethan. An einer Enge, zwischen zwei Gräben, nahmen die kaltblütigen Spanier den Stoß der kleinen Reiterschaar auf: Gaston's Pferd stürzte sogleich, man tödtete ihn mit zahllosen Wunden. So starb er noch vor dem vollendeten vierundzwanzigsten Jahre mit dem Ruhme eines großen Feldherrn, den er in zwei Monaten errungen. Erfolge hat seine glänzende Laufbahn nicht gehabt; schon wenige Monate nach der Schlacht bei Ravenna nahmen die Schweizer Mailand für Herzog Sforza wieder in Besitz, und die Franzosen blieben in Italien auf ein paar feste Plätze beschränkt, bis Franz I. dem Kriegsglück nochmals eine neue Wendung gab.

Man brachte Gaston's Leiche nach Mailand und setzte sie erst im Dom seitwärts vom Hochaltar bei, wo man ihm eine Trophäe aus den genommenen Waffen und Fahnen errichtete. Dieses Grab entweihten aus Nationalhaß die Schweizer, als sie Mailand im selben Jahre zurückeroberten, und nahmen die Fahnen mit. Im Jahre 1515 gewannen die Franzosen die Stadt wieder, und damals wird das Monument des Busti begonnen sein. Ohne Zweifel wünschte man es aber dem Parteihader und der Zerstörung durch Feinde des französischen Interesses zu entziehen, darum legte man die Leiche ins Kloster von S. Marta. Dieses gehörte den Augustinernonnen und hatte strenge Clausur, Besucher fanden nur ungern Einlaß. Im Jahre 1521 arbeitete Busti noch an dem Monument, aber 1522 blieb Alles liegen, da Franz Sforza die Stadt zum zweitenmal wiedergewonnen. Das Monument stand in der Klosterkirche auf einem etwas engen Raum: unten war eine Arca mit sieben feinen historischen Basreliefs aus Gaston's Leben, an die Stelle der achten kam die Inschrift. (Es waren nie 10 Reliefs, wie Vasari sagt und Nagler ihm nachschreibt.) Ueber der Arca stand

* Man vergl. den Entwurf des Denkmals im S. Kensington-Museum, photographirt bei Robinson, Italian sculpture, Fol. 1862, Nr. 49.

der Sarkophag mit der Grabstatue. Nun aber wurde die alte Kirche abgerissen, man verkaufte die Skulpturen stückweis, einige kamen durch Schenkung an die Ambrosiana in Mailand, die sieben Reliefs sind in der Villa Busca di Castellozzo-Arconate; andres soll in der Villa Belgiojoso, zu Turin, Paris und London sein. Hier in der Brera ist jetzt die Grabstatue, fünf kleine Figuren von Propheten und einige schöne Tafeln flachen Ornamentes. Schon unvollständig sah Vasari die Sachen bei seiner Rundreise durch Italien 1566, als er die zweite Ausgabe der Biographien (von 1567) vorbereitete. Er drang mit einigen Mühen zu dem Grabmal durch, das er zerstreut an der Erde liegen fand, bewunderte es höchlich und ließ über die Vernachlässigung und Verschleuderung einige bittere Bemerkungen drucken. Fast ein Jahrhundert später retteten dann die Nonnen was noch zu retten war und ließen die Statue an einem andern sicheren Orte in ihrem Kloster aufstellen.*)

Diese Grabstatue ist eins der schönsten Werke aller Zeiten und Schulen. Sie ist eben wie das Monument des Curzio nicht aus dem feinen Statuenmarmor von Carrara gearbeitet, sondern aus dem sehr harten lombardischen Stein, der auch für den Mailänder Dom gebraucht wird und davon marmo della fabbrica heißt. Um so bewundernswürdiger ist die Leichtigkeit der Bearbeitung. Die Stoffe sind allerdings etwas schwer, aber an Gesicht und Händen, an allem Zierrath merkt man nichts von der Schwierigkeit des Steins. Der Todte ruht in einem flachen Sarkophag mit Löwenfüßen, der eher wie ein Paradebett aussieht, über den Sarg ist ein Leintuch gebreitet, das überall über die Ränder herabfällt; man sieht deutlich die gestickten Kanten dieses Tuches. Unter dem Haupt liegen zwei reichbordirte Kissen. Gaston ist vollständig, aber einfach gerüstet, nur ohne Helm; über dem Panzer trägt er einen schlichten Waffenrock; Hände und Gesicht sind frei, die Füße aber beschuht. Die Hände sind verletzt, ein Fuß ist weg, auch die Nase ist leicht beschädigt, doch so, daß es das schöne Gesicht nicht entstellt. Der Degen ruht auf der Brust, auf ihm sind die Hände übereinander gelegt. Die ciselirte Arbeit am Degengriff und das Ornament an der Scheide sind minutiös genau und schön wiedergegeben.**) Das Erstaunlichste im rein Technischen ist aber der Orden der Annunciata, welcher den Hals des Todten umgiebt, so daß das Medaillon auf dem Brustharnisch ruht. Dieser Orden besteht aus Muscheln, die durch geflochtene Schnürchen zusammengeknüpft sind. Die runden Schnürchen, noch nicht eine Linie dick, sind alle so herausgehauen, daß man zwischen ihnen und dem Harnisch durchgreifen kann. Das Medaillon an dem Orden ist seltsamer Weise bloß angehauen, nicht ausgeführt. Dieser kleine Umstand bestätigt des Vasari Angabe, daß das Monument nie ganz sei vollendet worden. In der unbegreiflichen Sicherheit und Feinheit, womit alle Nebendinge ausgeführt sind, verräth sich der nationale Geist der Mailänder Skulptur. Busti, der sich seiner Stärke hierin bewußt war — denn den Meißel hat weder vor noch nach ihm in Italien ein Mensch sicherer geführt — liebte es, bei allen großen Figuren stets solche Kleinigkeiten anzubringen, ja er ging darin für den großen Stil der Skulptur eher zu weit. Dasselbe findet man bei seinem Zeitgenossen Brambilla, dessen Bronzekanzel im Dom, vom Jahre 1550, ebenfalls den Schmuck in's Kleinliche treibt. Ja, es lebt dieser Geist bis heute unter den lombardischen Bildhauern fort, wie man es auf allen modernen Ausstellungen sehen konnte: in dieser Schule ist selbst der bloße Arbeiter auf's Höchste in Behandlung der Oberflächen geübt. Aber auch in der größern geistigen Aufgabe der Skulptur erfüllt wenigstens Busti die allerhöchsten Ansprüche. Der Kopf des 23jährigen Helden ist von rührender Schönheit; der Künstler hat ihn eher noch etwas jünger dargestellt. Das Geschlecht der Foix war durch männliche Schönheit ausgezeichnet, einer derselben erhielt davon den Namen Phöbus, der nachher als Taufname mehrmals im Stammbaum auftritt. Gaston hat einen leichten Schnurrbart, das Haar ist rundum gleich lang abgeschnitten und ebenfalls geradlinig vor der Stirn gestutzt; so trugen es die Condottieri, man sieht es auch auf dem berühmten Condottiere-

*) Die Inschrift sagt: Simulacrum Gastonis Foxii Gallicarum copiarum ducis, qui in Ravennate proelio cecidit anno MDCXII, cum in aede Marthae restituenda eius tumulus dirutus sit, hujusce coenobii virgines ad tanti ducis immortalitatem hoc in loco collocandam curavere anno MDCLXXIV.

**) Cicognara giebt auf den Tafeln zum 2. Bande den Degengriff in der Größe des Originals, und Stücke von den schönen Reliefs mit Trophäen. Die Zeichnung aber der Grabstatue und des Kopfes ist einfach abscheulich.

kopf des Antonello von Messina aus Pourtalès' Sammlung (jetzt im Louvre) und dem fast ebenso großartigen in der Brera (Katalog Nr. 236), welcher jetzt als Andrea Solari gilt und früher Cesare da Sesto genannt wurde. Um das Haupt liegt ein Lorbeerkranz von kleinen Blättern. Das Anatomische in dem Kopfe, die Zeichnung der Knochen im Antlitz ist wunderbar verstanden und wiedergegeben. Aber ganz hinreißend ist der Ausdruck. Gaston war in der Schlacht furchtbar zerschossen und zerfetzt worden, besonders das Angesicht; er trug bloß von der Stirn bis ans Kinn vierzehn Wunden. Der Künstler giebt uns mit edlem Idealismus die unverletzte Jünglingsgestalt: so schläft ein Held, dem der Tod

„im Siegesglanze
die blut'gen Lorbeern um die Schläfe windet."

Vasari, bei aller sonstigen Allgemeinheit seiner Phraseologie, trifft doch bei einzelnen Werken mit der Sicherheit des ausübenden Künstlers den schlagendsten Ausdruck. Er zählt die Grabstatue Gaston's unter die würdevollsten Werke der Kunst; er habe eine Zeitlang gezweifelt, ob es möglich sei, mit der Hand und dem Eisen so zarte bewundernswürdige Dinge auszuführen; und von dem Ausdruck sagt er: „das Angesicht des Feldherrn erscheine über die errungenen Siege im Tode fast fröhlich." Man kann den Eindruck dieses unvergleichlichen Kopfes nicht schärfer charakterisiren.

Auch die hier noch vorhandenen und bei Cicognara abgebildeten Fries- und Pilasterstücke, in flachem Relief, erbeutete Waffen in Arabesken darstellend, sind von vollendeter Technik, die fünf sitzenden Propheten, etwa 2' hoch, alles ebenfalls in lombardischem weißem Marmor, sehr schön, besonders Haar, Bart und Hände trefflich ausgeführt.

Und von dem großen Künstler, der dies Werk schuf, haben wir so gut wie gar keine Kunde! Im Leben des Vittore Carpaccio nennt Vasari ihn einen „trefflichen lombardischen Bildhauer", und im Leben des Garofalo (deutsche Ausg. IV, S. 440) scheint er anzudeuten, daß er ein Schüler des Malers Bernardino Zenale von Treviglio gewesen sei. Das ist Alles. Von seinen Lebensumständen und bürgerlichen Verhältnissen, von seinem Geburts- und Todesjahr wissen wir nichts. Der Beiname Bambaja oder Bambara, der durch den vorgesetzten Artikel il als Spitzname gedeutet scheint, ist auch nicht zu enträthseln.*)

Seine Werke aber sind außer den beiden in der Brera eine Anzahl Reliefs, darunter die bei Cicognara (Tafel 76) abgebildete Aufnahme Maria's in den Tempel, in einer Kapelle des Mailänder Doms, welche nach jenem Relief den Namen capella della presentazione führt; dann das Grabmal der Familie Biraghi in S. Francesco zu Mailand; endlich das prachtvolle und figurenreiche Grab des Kardinals Marino Caracciolo im Dom, vielleicht seine letzte Arbeit, da der Kardinal erst 1538 starb. Sehr wichtig ist noch Vasari's Notiz, er habe auch für die Certosa bei Pavia „sehr schöne Dinge" ausgeführt. Unter dem verschwenderischen Skulpturenreichthum der Certosa lassen sich leider die Meister der einzelnen Werke nur selten ausscheiden: ich habe mich aber der Vermuthung nicht erwehren können, daß die wunderbar feinen Hochreliefs mit ghibertisch zurückgehenden Hintergründen, welche man zu beiden Seiten dicht bei der Kirchenpforte sieht, unserm Busti angehören müssen. Sie stellen in vier Tafeln die Legung des Grundsteins durch Gian Galeazzo Visconti (8. Sept. 1396), dann dessen Beerdigung in dieser Kirche (am 9. Nov. 1443), ferner die Einsetzung des Karthäuserordens (1170) und die Einweihung des Certosa durch Lodovico il Moro dar (3. Mai 1497). Umgeben sind sie mit den reizendsten Flachreliefs von wildem Wein, auf dessen Ranken Vögelchen sitzen, und in diesen Rahmen sind wieder ganz kleine Basreliefs vom feinsten Ausdruck verschlungen.

---

*) Bambara heißt eine Art Kartenspiel. Bambagia ist Baumwolle und kommt in vielen italienischen Redensarten vor. So sagt man gastigare col baston di bambagia, d. h. gelind strafen; essere di bambagia, sehr zartfühlend, empfindlich sein; camminare sulla bambagia, einen bequemen Weg ohne Schwierigkeiten haben; avere gl'intestini di bambagia, „seidene Handschuhe anhaben." Dürfte man nun vermuthen, der Künstler habe zu eifrig Karten gespielt, oder man habe seine weiche Marmorbearbeitung spöttisch „Baumwollenstoff" genannt? Die eine Deutung ist so abenteuerlich wie die andere. Uebrigens, woher hat Cicognara seine Angabe, der Name komme auch in den Formen Sarabara und Sarabaglia vor? Giebt es doch am Ende Urkunden, in denen er so genannt wäre und die mehr von ihm enthielten?

(Auch hiervon Einiges bei Cicognara). Die Individualisirung der Figuren, besonders die lebendigen Köpfchen des Gian Galeazzo und des Moro stimmen ganz mit den beiden Porträts in der Brera, aber vor allem ist es die im Kleinsten so unerhört meisterliche Technik, welche fast nicht erlaubt, hier an einen andern als Busti zu denken. Ich gebe diese Vermuthung in aller Bescheidenheit: Jemand, der für diese Dinge ein geübtes Auge hat und erst alles von Busti in Mailand Vorhandene genau durchsehen, dann den frischen Eindruck mit den Certosa-Reliefs vergleichen will, wird diese Vermuthung leicht entweder bestätigen oder widerlegen können.

Korrespondenz.

Aus Paris.

Die Versteigerung der Galerie Delessert.

Mit Abbildung.

Ich bin so glücklich, Ihnen einen gelungenen Holzschnitt nach dem berühmten kleinen Raffael der Galerie Delessert beifügen zu können, — dem einzigen Raffael, der meines Wissens außerhalb der großen Museen Europa's existirt.

Sie wissen, daß die genannte Sammlung, nachdem ihr ehemaliger Besitzer, Hr. François Delessert, Bruder der HH. Benjamin und Gabriel Delessert, hochbetagt gestorben ist, in Paris am 15. März d. J. unter den Hammer kommt. Es wird ohne Zweifel die Kunstfreunde Deutschland's interessiren, vorher einen Begriff von den Schätzen zu bekommen, welche durch den öffentlichen Aufschlag in alle Winde zerstreut werden sollen.

Der alte Katalog, der schon vor Jahren für die Freunde des Hauses und für privilegirte Besucher der Galerie verfaßt worden war, wird von dem Experten der Versteigerung, Hrn. François Petit, ohne Aenderungen abgedruckt werden. Hr. Petit ist diskret genug, gewissen traditionellen Bezeichnungen der Bilder nicht zu widersprechen. Das Verzeichniß umfaßt 236 Nummern aus allen Zeiten und Schulen; die Sammlung ist sehr gemischt. Sie enthält in erster Linie etwa ein Dutzend Bilder vom allerhöchsten Rang; sodann einige Dutzend vorzügliche Holländer; ferner eine Anzahl Bilder, denen der Name ihrer Urheber zur Empfehlung dient; endlich etwa 150 Stücke, die den während der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts besonders beliebten Richtungen angehören und uns darthun, daß Hr. Fr. Delessert vielleicht mehr ein Protektor der Künstler als ein Sammler von ausgesprochenem und rigorosem Geschmacke war.

Uebergehen wir also die Bergeret, Berré, Bouton, Drolling, Duval le Camus, Comte de Forbin, Comte Turpin de Crissé, Mad. Haudebourt-Lescot, Hersent, Gosse, Jolivard, Ricois, Roehn und die Ommegang, Braeckelaer, Wickenberg, Verboeckhoven, Schelfout, van Schendel, Koekkoek u. s. w., von denen es in der Galerie wimmelt. Besonders hervorgehoben mögen unter diesen Modernen nur sein: Girodet, Gérard, Granet, Géricault, Bonington, Delaroche, Ary Scheffer, Vernet, Meissonier, Rosa Bonheur, Leys und Madou.

Die „Perle"*) der Galerie ist natürlich der kleine Raffael, die Madonna mit dem Jesuskinde. Das Bild gehörte nacheinander Hrn. Passart und dem Abbé Decamps, der es an den Herzog von Orléans, den Regenten, verkaufte. Nachdem dann die Galerie des Herzogs von

*) Diesen Namen gab bekanntlich Philipp IV. von Spanien dem von ihm aus der Sammlung Karl's I. von England angekauften und jetzt im Museum zu Madrid befindlichen Raffael: „Hé aquí la perla de mis cuadros!"

Orléans, Philippe Egalité, 1790 im Ganzen an Hrn. Walckiers in Brüssel verkauft worden war, ward der kleine Raffael 1798 auf einer Auktion in London durch Hrn. Hibbert für 500 Pfd. Sterl. erstanden. Er ging später in die Hände der HH. Vernon, dann Nieuwenhuys in Brüssel über, wo er 1831 zum Verkaufe kam; dann besaß ihn Hr. Lahaute, der ihn wieder Hrn. Aguado überließ, und bei der Versteigerung der Sammlung Aguado in Paris 1843 ward er Hrn. Delessert um 24,000 Franken zugeschlagen.



Madonna von Raffael. Galerie Delessert.

Es giebt verschiedene Stiche nach dem Bilde, von Du Flos, von Larmessin, für das Kabinet Crozat, von J. J. Huber, für die Galerie Orleans, von J. P. Seiter, von Landon (Taf. 146), von Desnoyers, Forster u. A. Um vollständig au fait zu sein, vergleiche man das Kabinet Crozat, die Galerie d'Orléans, das Buch von Nieuwenhuys, Review of the most eminent painters, und hauptsächlich Passavant's Raffael (französ. Ausg. Bd. II, S. 45.).

Das auf Cedernholz gemalte Bildchen mißt nur 29 Centim. H. und 21 Cent. Br. Es ist sehr

gut erhalten, in den Figuren ganz intakt. Passavant nimmt an, daß ein Theil des Beiwerks im Hindergrunde übermalt sei.

Die heil. Jungfrau ist ein reizendes Bild der Unschuld, Zärtlichkeit und Anmuth. Das Jesuskind, welches das Köpfchen umwendet und den Beschauer ganz en face mit festem Blick anschaut, zeigt denselben erhabenen Typus, wie das Kind der Madonna di S. Sisto in Dresden, meiner Ansicht nach das schönste und großartigste von allen Jesuskindern, die Raffael geschaffen. — Und wie hoch wird wohl dieser kleine Schatz gehen, der 1798 in London mit nur 500 Pfd. (12,500 Fr.) und 1843 in Paris mit 24,000 Fr. bezahlt wurde? In 40 Jahren hatte sich sein Preis nur verdoppelt. Ich scheue mich nicht zu prophezeien, daß er sich von 1843—1869, in 25 Jahren, mehr als versechsfacht haben wird. Man kann darauf zählen, daß er bei der Auktion Delessert 150,000 Franken überschreitet. Wenn sich die National-Galerie in London, Lord Hertford, Lord Dudley und andere englische Liebhaber, wenn das Museum der Ermitage, Hr. Narischkine, die Baronin James Rothschild oder sonst Jemand von ihrer Familie sich in den Wettstreit mischen, kann das Bild leicht auf 200,000 Franken und darüber gehen. Denn Raffael ist nirgends mehr aufzutreiben! Und wenn das Museum des Louvre, das beim Ankaufe des kleinen Portraits von Antonello da Messina aus der Galerie Pourtalès um 113,500 Fr. (120,000 mit dem Draufgeld) so couragirt dreinging, sich auch dies Mal am Kampfe betheiligte? Unmöglich ist es nicht; denn die Direktion des französischen Museums, die den Meistern der nordischen Schulen gegenüber sich so gleichgiltig verhält, läßt sich immer noch gern hinreißen, wenn es sich um italienische Bilder handelt, der alten romanischen und cäsarischen Tradition wegen! Und sollten die deutschen Galerie-Direktionen und reichen Sammler nicht auch an dem großen Bilderbörsenspiel Theil nehmen, das ganz Europa nach Paris lockt, wenn es sich um eine berühmte Galerie handelt?

Das bewunderungswertheste Bild nach dem kleinen Raffael ist der „Pieter de Hooch": Inneres einer Stube, mit vier Figuren; ein Mann und eine Frau sitzen am Tisch, ein anderer Mann steht daneben und eine Magd schenkt zu trinken ein. Dieser „Pieter de Hooch", der die größten Feinschmecker durch seine außerordentliche Qualität entzückt, ist nach meiner Ueberzeugung ein — Van der Meer von Delft. Der sitzende Mann, den man vom Rücken sieht, ist sogar das Portrait Van der Meer's selbst; er ist dem sitzenden Manne auf dem prachtvollen Bilde der Galerie Czernin in Wien sehr ähnlich. Links ein offenes Fenster, durch das ein dämmeriges Licht in das Zimmer fällt; an der Wand ist eine Landkarte befestigt: beides bekanntlich charakteristische Züge van der Meer's, von anderen Anzeichen abgesehen. Das Bild behält im Auktionskatalog die alte Bezeichnung P. de Hooch. Meinetwegen! Dank dieser falschen Bezeichnung werden wir einen Van der Meer von Delft zum ersten Mal einen Preis von 40—50,000 Franken oder mehr erzielen sehen. Denn es giebt in gar keinem Museum Europa's ein leuchtenderes, lebensvolleres, hinreißenderes Bild als dieses, wenn es sich um Repräsentation der holländischen Meister des häuslichen Genre's handelt.

Ein anderer Pieter de Hooch — Bild im Freien, was bekanntlich bei ihm selten ist — zeigt uns das Innere eines holländischen Hauses, mit zwei Frauen, der Herrin des Hauses und einer Magd, die vor einer Schüssel mit Fischen kniet. Weiter hinten ein Garten, durch den sich ein Mann entfernt. Die Gebäude in rothen Ziegeln, die Perspektive und Lichtabstufung durch die verschiedenen Pläne, — alles das ist staunenswerth gemacht. Die Bezeichnung P. D. H. 1665 kommt mir nicht recht authentisch vor. Wenn auch dies ein Van der Meer wäre, würde es mich nicht wundern. Das Bild stammt aus der berühmten Auktion Perregaux.

Es folgt ein Kapitalbild von Aalbert Cuyp, Kühe auf einem Hügel in der Wiese, dabei der Hirt, sitzend, vom Rücken gesehen, am Ufer eines Flusses. In der Ferne sieht man ein Haus und eine Windmühle. Erste Qualität des Meisters, was Leuchtkraft und „maestria" der Ausführung anbelangt. Beschrieben bei Smith u. Nr. 149. Sammlungen Bernal, Zachary, Frederick Perkins und Paul Périer.

Der Hobbema, das Innere eines Gehölzes, ist gleichfalls im Smith beschrieben, als gekauft in Deutschland von Hrn. Burton, dann von Hrn. Heris in Brüssel an Hrn. Revil verkauft, auf dessen Auktion ihn Hr. Delessert erstand. Ein Bild mit vollständiger Signatur und von

guter Erhaltung. Die Figuren scheinen von Hobbema selbst zu sein. — Ein zweites, dem Hobbema zugeschriebenes Bild ist nicht von ihm.

Der Metsü des Hrn. Delessert ist ein feines, zartes, ungemein harmonisches Bild, offenbar aus der letzten Periode des Meisters, um 1660. Ich habe jedoch weder Signatur noch Datum darauf gefunden. Eine junge Dame im hermelinbesetzten Caraco sitzt am Kamin und ihre Dienerin reicht ihr eine Waffel.

Zwei Terburg: eine junge Frau in weißem Seidenkleid, welcher ein Cavalier eine Schüssel präsentirt, die ein Page gebracht hat; ein vortreffliches Bild, aber von nicht ganz tadelloser Erhaltung. — Der andere Terburg, der aus der Galerie Perregaux stammt, ist mehrmals gestochen: es ist die bekannte junge holländische Dame, die vor einem Tische sitzt, in der einen Hand einen irdenen Krug, in der anderen ein Glas, welches sie zum Munde führt: ein Wunder von Naivetät, intakt wie ein Email.

Zwei Adriaan van Ostade: Portrait einer alten Frau (seiner Mutter?), höchst bestimmt und lebhaft im Kolorit; und ein Kapitalbild mit etwa zwanzig Figuren in einem holländischen „Musico", wo man tanzt, trinkt, raucht. Schöne Signatur mit dem Datum 1645, d. i. des Künstlers beste Zeit: Adriaan war damals 35 Jahre alt.

Zwei Isaak van Ostade von vorzüglicher Qualität: eine Winterlandschaft und ein Bauerngehöft, aus berühmten Sammlungen (van Leyden, Reynders, Emmerson u. s. w.) stammend.

Drei van der Heyden: Ansicht eines öffentlichen Platzes, in der „Galerie Choiseul" unter Nr. 76 gestochen; eine andere Stadtansicht, mit Figuren von Adriaan van de Velde; und ein Kanal, ebenfalls von Adriaan mit kleinen Figuren ausgestattet.

Drei Philipp Wouwerman, darunter ein sehr guter aus früher Zeit. Drei Wynants, einer mit Figuren und Vieh von Adriaan van de Velde. Vier Seestücke von Willem van de Velde; und eine Landschaft mit Thieren von Adriaan, ein bedeutendes Bild, welches nacheinander die Galerien Casimir Périer und Paul Périer zierte. Drei gewöhnliche Ruisdael. Zwei schöne Jan Steen: Inneres einer Küche, mit ziemlich großen Figuren; und ein heil. Nicolas.

Die übrigen holländischen Meister will ich einfach nennen: Berchem (5), Backhuysen (3), Berckheijde, Both, Dubbels, Barent Gaal, G. Dow (feines Portrait einer alten Frau), de Heusch, Hockgeest, Lingelbach, Mathon, Jan Miel, Willem Mieris (2, darunter einer von hohem Werth, wegen der Delikatesse der Stoffe und des Beiwerks), Molinaer, de Moor, Netscher (4), Ochtervelt, Paulus Potter (ein kleines Thierstück, im „Kabinet Massias" gestochen), Pynacker, van Bergen, van der Neer, van der Werff, van Huysum, Slingelandt, van Staveren, van Tol u. s. w.

Unter den Flamändern sind zwei Chefs-d'oeuvre: eine kleine heil. Familie von Rubens aus dem Kabinet Revil, 36 Centim. h. und 30 Centim. br., die gewiß sehr hoch gehen wird; und ein Fischmarkt von Teniers, von breiter vortrefflicher Ausführung, mit etwa zwanzig Figuren. Ein anderer Teniers, der „weiße Hut", Inneres einer Tabagie, ist ebenfalls von guter Qualität. Nicht minder der kleine, im feinen Silberton gehaltene „Gastronom".

Von Spaniern ist nur ein kleiner Murillo da: Skizze zu der großen heil. Familie in der Nationalgalerie zu London.

Unter den Franzosen will ich einen Mignard, Valentin, van der Meulen und die drei Vernet nicht besonders hervorheben. Aber außerdem ist ein Claude Lorrain da: Seehafen bei Sonnenuntergang, Nr. 27 des „Liber veritatis", aus dem Kabinet Tolozan, ein schönes, vortrefflich erhaltenes Bild. Dann ein kostbares Pastellportrait Rousseau's von Latour. Ferner vier Greuze: die berühmte „Lecture de la Bible", aus den Sammlungen Lalive de Jully, Randon de Boisset, de St. Julien u. a., mehrfach gestochen; ein reizendes Portrait des Kupferstechers Wille, von Diderot in seinem „Salon de 1765" beschrieben; ein Mädchenkopf, und das „Kind mit dem Pfirsich" aus der Galerie des Kardinals Fesch.

Rechnen Sie sich einmal ein wenig zusammen, was eine solche Zahl von den reichsten Amateurs Europa's gesuchter Bilder wohl eintragen mag! Von dem kleinen Raffael bis auf die Greuze! Eine Million reicht nicht hin. Nehmen Sie dazu noch verschiedene Delaroche, Ary Scheffer, Meissonier, Saint Jean, Rosa Bonheur von mehr oder minder guter Qualität, aber durchweg sehr theuer, dazu

die ganze Plejade der modernen Niederländer, einen Ommegang, Verboeckhove , Schelfout, Koekkoek, Leys, Madou u. s. w.; dann Bonington und Géricault; und endlich die Masse des kleinen Mittelgutes, von zweifelhaftem Werth, aber leicht verkäuflich: und Sie werden versichert sein, daß es ein Fest und einen Succeß geben wird, wie einst bei den Versteigerungen Pourtalès, Morny, Pommersfelden, Salamanca, van Brienen, Kalyl Bey u. a. Jedenfalls die beste Gelegenheit für die deutschen Kunstliebhaber, einen Abstecher nach Paris zu machen!

W. Bürger.

Die dritte allgemeine deutsche Kunstausstellung.

IV.

Mit Abbildung.

Unsere Bildhauer haben oft darüber Klage geführt, daß den Werken ihrer Kunst auf den Ausstellungen und Kunstvereinen gewöhnlich nicht die gebührende Achtung gezollt werde. Man behandle sie schon bei der Anordnung als Nebensachen und Lückenbüßer, die sich in Gängen und Ecken herumdrücken müssen, und gewähre ihnen nicht einmal das nöthige Licht, um gesehen zu werden, geschweige denn dem Beschauer einen passenden Stand, um sie ruhig und in der ihnen zukommenden Abgeschlossenheit zu genießen. So sei es denn ganz erklärlich, daß das Publikum, das bekanntlich immer gerade so beschaffen ist, wie man es erzieht, von den Skulpturwerken auf Kunstausstellungen nur oberflächlich und bloß wie von dekorativem Beiwerk vorübergehend Notiz nehme.

In Bezug auf Raumverhältnisse und Disposition mußten diese Klagen der Wiener Ausstellung gegenüber verstummen. Das Treppenhaus des neuen Künstlerhauses bietet auf seinem oberen Umgange mit den daran stoßenden Verbindungsräumen und außerdem ein besonderes kleines Gemach zu ebener Erde Platz genug für plastische Werke jeder Art und Größe; die Dekoration aller dieser Räumlichkeiten ist eine so schlichte und geschmackvolle, die Trennung derselben von den übrigen Lokalitäten so vollständig durchgeführt, daß die Beschauer durch keinerlei störende Umgebungen im Genuß der plastischen Werke beeinträchtigt werden konnten. Auch von Seite der Aufstellungskommission war Alles geschehen, um jedem einzelnen Denkmale seinen passenden Ort anzuweisen.

Wenn die deutsche Plastik auf unsrer letzten allgemeinen Ausstellung trotzdem nicht den Gesammterfolg erzielt hat, den wir gehofft hatten, so liegt dies darin, daß überhaupt von einer Gesammtvertretung aller deutschen Schulen in gleichmäßig würdiger Weise auf diesem Gebiete nicht die Rede war. Was sollte man dazu sagen, daß Berlin, welches in seiner Bildnerschule gegenwärtig wohl unzweifelhaft seine stärkste künstlerische Seite besitzt, auf der Wiener Ausstellung nur — eine Gruppe in Zinkguß von J. Franz aufzuweisen hatte? Da nicht anzunehmen ist, daß der Zwist der Diplomatie der Kunst gerade auf das plastische Ohr geschlagen sei, so bleiben als Erklärungsgründe nur die angeborene Schwerfälligkeit der Skulptur, welche die weite Reise von Berlin nach Wien gescheut haben mag, und die Gleichzeitigkeit der akademischen Ausstellung in der preußischen Hauptstadt übrig.

Sei dem übrigens, wie ihm wolle, das plastische Berlin glänzte durch seine Abwesenheit, und auch die übrigen Kunstschulen und Städte Norddeutschlands waren in der Skulpturgalerie nur sporadisch vertreten. Düsseldorf sandte die schlicht und empfindungsvoll dargestellte Allegorie der „Hoffnung“ von Bayerle, eine sehr hübsche, streng durchgeführte Arbeit, Köln die lebensvolle Porträtbüste des Reichsgrafen L. Wolf-Metternich von Chr. Mohr. Hamburg war durch Brehmer Medaillen), Hannover durch W. Engelhard (Porträtbüsten), Breslau durch Rachner wenigstens anständig vertreten. Eine höchst ehrenvolle, ja verhältnißmäßig glänzende Repräsentation fand Dresden durch die unsern Lesern wohlbekannten beiden Gruppen: „Abend“ und „Nacht“ von

Schilling, durch deren Ankauf in Gyps das Treppenhaus des Wiener Künstlerhauses für immer einen schönen Schmuck und zugleich ein Erinnerungszeichen an diese Eröffnungs-Ausstellung in seinen Räumen erhalten hat. Außerdem hatte Gust. Broßmann in Dresden den Gypsabguß einer Nymphe und ein Marmorrelief (Kentauren), letzteres nicht klar genug in den Massen und etwas konventionell in der Empfindung, ferner Möller von dort eine schön komponirte Faungruppe (Gypsabguß) und der kürzlich nach Wien berufene Prof. König eine Anzahl kleiner, höchst liebenswürdig erfundener und reizvoll durchgebildeter Amoretten-Gruppen ausgestellt. Der Dresdner Schule sei auch Wittig's „Hagar und Ismael" angereiht, ein fein empfundenes und vortrefflich gearbeitetes Werk, dem jedoch die etwas überreichliche Gewandung und eine gewisse, damit zusammenhängende Sprödigkeit in den Linien Abbruch thut. Sehr schön ist der Kopf des Ismael, der der Hagar gemahnte uns auffallend an eine Niobe.

Eine selbständige und auf der Ausstellung recht beachtenswerthe Stellung nahmen Frankfurt a. M. und Karlsruhe ein. Kaupert in Frankfurt hatte außer einigen schön gezeichneten und lebendig durchgeführten, aber nicht ganz glücklich in den Raum gedachten Reliefs eine Statue der „Penelope" ausgestellt, die zu den glücklichsten derartigen Werken der jüngsten Zeit gerechnet werden darf. Die Figur steht, den linken Fuß auf einen Schemel setzend, in nachdenklicher Stellung da, die Rechte am Kinn, in der Linken die Spindel. Das Ganze ist so ernst und edel im Ausdruck und von so großem, echt plastischem Styl, daß man einzelne Mängel, wie eine gewisse Steifigkeit des Unterarms und die im Profil etwas gar zu lang ausgefallene Nase gern übersieht. In der „Loreley" desselben Künstlers ist das verlangend Nixenhafte vortrefflich wiedergegeben, die Größe aber für den Gegenstand nicht genügend. Eine Madonna von Rumpf in Frankfurt sei flüchtig erwähnt. Daß auch solche Stoffe durch die beseelte Hand eines echten Künstlers immer noch zu neuem Leben erweckt werden können, zeigte die Madonna, die der treffliche Steinhäuser (Karlsruhe und Rom) ausgestellt hatte: ein feines, unbeschreiblich edles Köpfchen, von einem Schleier umwallt und mit frei schwebendem, aus Metall gearbeitetem Sternenkranz; die Ausführung in Marmor von höchster Delicatesse. — Eine nachträglich eingesandte Gruppe: „Amor und Psyche" von J. D. Susenbeth in Frankfurt a. M. konnte durch die hübsche Erfindung ansprechen; die Arbeit stand leider nicht auf gleicher Höhe.

Daß München in der Plastik so lückenhaft vertreten war, mußte bei der Rührigkeit, die dort auch auf diesem Felde herrscht, besonders Wunder nehmen, um so mehr, als es der von dort stammende Ordner der Sculpturabtheilung sicher an Betriebsamkeit nicht hatte fehlen lassen. Nichts von Brugger, ebenso wenig von Widnmann, dem hochbegabten Zumbusch, Halbig u. A. Dagegen ein zahlreiches Kontingent neuchristlich-germanischer Heiligen und Madonnen, die einen arglosen Kunstfreund erschrecken, und den Frommen schwerlich erbauen können. Namen nennen sie nicht! Daß auch der geniale Knabl seinen Namen zu einer dieser Dutzendarbeiten hergegeben, können wir ihm trotz der zart und fein durchgeführten Bronzebüste, die er außerdem eingesandt hatte, nicht verzeihen. Die Genre- und Zierplastik hatte einige recht hübsche Arbeiten von Hirt, Hautmann und Wagmüller aufzuweisen, von letzterem namentlich ein „Mädchen mit Eidechse" von frischer Erfindung und lebendiger Modellirung. Das Beste von den Münchener Werken hatte Conrad Knoll ausgestellt, und unter diesem Besten gilt uns noch immer als das Allerbeste sein Jugendwerk, der „Tannhäuserschild", die bekannte figurenreiche, durch Gedankenfülle und Gestaltungskraft ausgezeichnete cyklische Komposition, in welcher die guten Geister aus L. v. Schwanthaler's Jugendzeit ihre Auferstehung feiern. Nicht so ganz warm wird es uns dagegen bei den anderen ausgestellten Werken des Künstlers, dem „Entwurf zu einem Uhlanddenkmal" und der großen, als Brunnenzier gedachten Gypsgruppe: „Elisabeth von Ungarn, Landgräfin von Thüringen, muß mit ihren Kindern die Wartburg verlassen". Bei der letzteren Komposition hat schon die Wahl des Moments, der Auszug aus der Burg, etwas Bedenkliches für die Plastik, und die Ausführung leidet an Oberflächlichkeit und Schwere. Dabei fehlt es aber auch hier nicht an sinnigen und hübsch durchgeführten Einzelzügen; sowohl das Kind an der Brust als auch der Knabe, der die Mutter trösten will, sind allerliebst erfunden.

Am reichsten war selbstverständlich die österreichische Plastik repräsentirt, jedoch — von einer Holzschnitzerei aus Graz abgesehen — nur durch Arbeiten der Wiener Schule. Die Provinzial-

hauptstädte (sit venia verbo!) verhielten sich mäuschenstill. Die Vorzüge und Mängel der Wiener Plastik sind oft genug diskutirt; man könnte sie vielleicht am besten in die zwei Worte zusammenfassen: viel Talent, aber wenig Charakter. Wenn sich der Charakter nach des Dichters Ausspruch im Strom der Welt bildet, so heißt das für die Plastik: an großen Aufgaben. Aber große Aufgaben! Daran hat es bekanntlich der Wiener Skulptur ebensolange wie der dortigen Architektur gefehlt. Man kann sich daher nicht wundern, wenn beim Anbrechen des neuen Tages, als durch den totalen Umbau der Stadt auch das Bedürfniß nach Monumenten, schon unter dem Gesichtspunkte der bloßen Raumausfüllung betrachtet, zu einem dringenden wurde, die Phidiasse und Praxitelesse, ja sogar die Canova's und Rauch's auf dem Graben und Kohlmarkt nicht gleich dutzendweise zu finden waren. Viel eher wäre es zu verwundern, wenn bei der Verschleppung der großen monumentalen Aufgaben der Architektur in fruchtlosen Konkurrenzen und Projektmachereien diese in Wien zu so frischen Leben gediehene Kunst nicht nächstens auch wieder in die alte Stagnation zurücksänke. Und beide, Architektur und monumentale Plastik, haben ein gemeinsames Schicksal. Leider scheint auch unter den jetzt am Ruder befindlichen, aufgeklärten Staatslenkern Oesterreich's kein Mann zu sein, der die hohe Bedeutung der Kunst vollkommen erfaßt hätte und sie mit wahrhaft idealem und schwungvollem Geist zu fördern bestrebt wäre. Die Talente sind vorhanden, die Schule ist es auch, aber die Inspiration fehlt. Sie kann nur von oben kommen, so wie der richtige „élan“ des Soldaten nur von dem Feldherrn. Man sehe nur, wohin man durch die in Oesterreich allzu lange beliebte Weise mit den Künstlern kommt: sie gehen davon, wie dereinst der alte Koch und später Schwind, Steinle u. s. w.; oder wir sehen sie an lauter kleinen, oft sogar ihrem wahren Berufe fernliegenden Aufgaben sich abarbeiten, wie lange Zeit Rahl und heute noch Führich! Wäre nicht auch aus dem großen Talente des armselig dahingestorbenen Hans Gasser etwas Erfreulicheres geworden, wenn der Boden den höchsten Aufgaben seiner Kunst günstiger gewesen wäre? Die beträchtliche Anzahl zum Theil höchst respektabler Leistungen, die sein Wirken auf der Ausstellung vertraten, besonders die vortreffliche Fechterstatue ließ uns nicht ohne Wehmuth diese Frage stellen.

Und was wird aus der strebsamen Schaar junger und jüngster Kräfte werden, wie sie Jahr für Jahr in fast übergroßer Zahl die Wiener Akademie verlassen, um in Dresden unter Meister Hähnel's geistvoller Anleitung oder in Rom ihre Hochschuljahre zu vollenden? Nur allzu viele von ihnen betrügt das Leben um die Hoffnungen, die wir an sie geknüpft. Nur wenigen wendet das Schicksal ein Loos zu, das ihnen auch nach dem ersten glücklichen Wurf der Jugend noch eine Entwickelung und Steigerung ihres Könnens möglich macht.

Wir dürfen zu den Letzteren den jungen Künstler zählen, dessen erstes größeres Werk, die bereits auf der Weltausstellung des Jahres 1867 mit Anerkennung aufgenommene Gruppe: „Der barmherzige Samariter“, diesem Bericht in Holzschnitt beigegeben ist. Karl Kundmann (1838 in Wien geb.), ein Schüler Bauer's in Wien, dann Gehülfe Cesar's und von 1860—65 unter Hähnel's Leitung in Dresden beschäftigt, gewann damit vor fünf Jahren an der Wiener Akademie das große römische Reisestipendium. Das Werk ist ausgezeichnet durch den streng plastischen Aufbau, die edle, maaßvoll ausgesprochene Empfindung und eine sehr tüchtige Kenntniß und Wiedergabe der Form. Vorzugsweise war es die letzterwähnte Eigenschaft, wodurch die Kundmann'sche Gruppe auch auf der letzten Wiener Ausstellung unter so manchen konventionell und äußerlich behandelten Arbeiten seiner Landsleute sich auf's günstigste hervorthat. Auch dieses Werk, das übrigens leider bis jetzt nur im Gypsmodell existirt, wurde dauernd im Treppenraum des Künstlerhauses aufgestellt. Wird sich denn im neuen Rudolphsspital in Wien, für dessen Vestibül die Gruppe dem Stoff nach so vortrefflich paßte, nicht die Ausführung in Marmor bewerkstelligen lassen? — Von Kundmann's übrigen Werken — wir nennen die Statue der „Poesie“ für das neue Dresdener Gymnasium, die allegorischen Figuren für die Schwarzenbergbrücke in Wien, das Schubertmonument ebendort — war keines auf der Ausstellung zu sehen. — Unter den andern Wiener Bildhauern heben wir die sorgfältig durchgeführte „h. Familie“ von J. Benk, zwei Reliefs von Th. Greinwald und A. Schmiedgruber und einige lebendige, wenn auch freilich mit etwas derbem Realismus auftretende Porträtstatuen und Büsten von J. N. Silbernagel, A. Wagner und C. Schild hervor. Die Basreliefgruppe: „Venus und Adonis“ von S. Beer zeugt von Talent und Streben, sollte



Der barmherzige Samariter. Gruppe von Karl Kundmann.

Zeitschr. f. bild. Kunst. IV. Jahrg.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

aber der ganzen Art der Ausdrucksweise nach besser: „Joseph und das Weib des Potiphar" heißen. Derselbe junge Künstler zeigte auch in einer lebendig aufgefaßten Porträtbüste seine Begabung für feine Charakteristik. — Die Kleinplastik und Medaillenschneidekunst vertrat Prof. Radnitzky mit einer Auswahl seiner trefflichen Denkmünzen und Siegelstempel. C.

Recension.

Heinrich Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. Vierte Auflage. Leipzig, T. O. Weigel. 1868.

Schon der Umstand, daß dieses Werk trotz des ziemlich begrenzten Publikums bereits die vierte Auflage erlebt hat, spricht für seine Gediegenheit. Vergleicht man nun die vierte Auflage mit den früheren, so findet man auf jeder Seite den klaren Beweis von der ungewöhnlichen Aufmerksamkeit, mit welcher der Verfasser bei jeder neuen Auflage darauf bedacht gewesen ist, sein Werk zu vervollkommnen. Möge er es als Zeichen besonderer Hochachtung aufnehmen, wenn wir bei Besprechung seines Werkes uns nicht blos im allgemeinen Redensarten ergehen, sondern im gewissenhaften Eingehen auf die Sache, auch etwa aufsteigende Bedenken selbst über anscheinende Kleinigkeiten nicht zurückhalten. Ist doch jeder Dom aus kleinen Steinen aufgebaut; da trägt natürlich auch die größere oder geringere Accuratesse und Tragfähigkeit jedes kleinen Steines mit zu der Eigenschaft des Domes bei. Wie man bei Kritisirung eines solchen zunächst den Grundriß prüft, so wenden wir uns zunächst zur Haupteintheilung des Werkes. Diese ist die alte geblieben, und mit Recht. Die drei Haupttheile: Denkmale der Kunst, Geschichte der Kunst und Hilfswissenschaften bieten sich von selbst. Der erste Theil enthält nicht, wie man bei flüchtigem Ueberblick leicht glauben könnte, eine Anführung von Beispielen zum zweiten Theil, sondern eine systematische Analyse des Kirchengebäudes, seiner Theile und der Kleinwerke kirchlicher Kunst; denjenigen Lesern, welche das Werk als Mittel für das ernste Studium der behandelten Wissenschaft benutzen wollen, dürfte anzurathen sein, daß sie vor diesem ersten Theil zunächst die dem zweiten Theil vorangestellten Vorbemerkungen über altchristliche Architektur lesen, (S. 273—285 des Werkes) weil ihnen sonst vielleicht Manches in jener systematischen Analyse schwer verständlich sein möchte. Für Leser, welche bereits einige kunstgeschichtliche Vorkenntnisse haben, stehen diese Vorbemerkungen ganz an der richtigen Stelle. Gehen wir nun zu dem Inhalt selbst über, so muß selbst der Krittler anerkennen, daß er es hier mit einem echt deutschen Werke zu thun hat; auf jeder Seite zeigen sich die Vorzüge deutschen Gelehrtenthums: Gründlichkeit, Vorsicht im Aussprechen nicht völlig bewiesener Anschauungen, Emsigkeit im Hervorsuchen von Beispielen, Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit bei Benutzung und Anführung der Literatur. Die hie und da eingeschlichenen Irrthümer, Unsicherheiten und kleinen Mängel haben augenscheinlich ihre Ursache in den Lebensumständen des Verfassers, welcher als Dorfpfarrer in ziemlich weit von größeren Städten entlegener Gegend lebt und einerseits zwar sehr viele, aber dennoch für die in Rede stehende Aufgabe noch nicht genügend viele von den Kirchen des Mittelalters selbst gesehen, andererseits dabei sowohl, als auch bei Ausarbeitung seines Werkes den Beirath eines wissenschaftlich dazu befähigten Technikers entbehrt hat. Er selbst hat so viel Kenntniß von der Technik der Architektur sich erworben, als dieß einem Nichtarchitekten nur irgend möglich ist; aber auch diese reiche Kenntniß genügt doch nicht in allen Fällen. Sei es uns nun gestattet, den von uns hochverehrten Verfasser auf einige Punkte hinzuweisen, die uns beim Durchlesen des Werkes aufgefallen sind.

S. 41 sagt der Verfasser, seit dem 13. Jahrhundert kämen keine Krypten vor. Freilich sind nur zwei spätere bis jetzt allgemein bekannt, die unter der Kreuzkirche zu Breslau und die unter der Peterpaulskirche zu Görlitz; letztere will er, freilich ohne Anführung eines Grundes, nicht als Krypta anerkennen und bei ersterer stellt er die Bestimmung als Krypta mindestens in Zweifel. Aber auch wenn er in beiden Punkten Recht hätte, so wäre es im Hinblick auf den Charakter des Buches als Lehrbuch und in Rücksicht darauf, daß die Forschungen über die Krypten, wie er selbst zugesteht,

noch keineswegs abgeschlossen sind, rathsam gewesen, sich nicht so bestimmt auszudrücken; wer weiß denn, ob nicht in kürzester Frist jüngere Krypten nachgewiesen werden? Wir unsererseits haben gegründete Ursache, unter mehreren Kirchen des 14. Jahrhunderts Krypten zu vermuthen. Die Seite 42 aufgestellte Behauptung, daß doppelchörige Kirchen nur in Deutschland vorkämen, dürfte, selbst abgesehen von den vom Verfasser selbst konstatirten Ausnahmen in England und Frankreich, doch ziemlich schwer zu beweisen sein. Schon die Reparatus-Basilika in Orleansville in Afrika und die Kirche zu Erment sind zu den doppelchörigen zu rechnen. Das hierbei angeführte, schon S. 11 erwähnte Schwanken zwischen West- und Oststellung des Altars trat erst in der Zeit um 400 ein. Vorher steht der Altar mit einer einzigen bekannten Ausnahme, wo noch dazu die Einrichtung eines vorhandenen Raumes zur Kirche vermuthet werden kann, im Westen. Schon um 420 scheint das Schwanken ziemlich beendet gewesen zu sein und von da ab ist die Stellung im Osten als Regel, jede andere Stellung als Ausnahme, als Abweichung von der liturgischen Vorschrift zu betrachten, nicht als Resultat eines Schwankens. Möglich sogar, daß hierbei sektirerische Sonderheiten in's Spiel kommen.

Das Seite 45 behauptete spätere Hinzukommen des Querschiffes würden wir ebenfalls nicht mit solcher Bestimmtheit hingestellt haben. Von den ganz alten Kirchen Deutschlands ist uns sehr wenig erhalten, unter den zerstörten können füglich sehr viele frühe mit Querschiff gewesen sein. Ebendasselbe kann in Bezug auf die apsidenförmige Endung der Querschiffarme vermuthet werden, da wir aus den Beschreibungen der Kirchen zu Tyrus und Betlehem, so wie aus noch vorhandenen Kirchen, z. B. S. Pietro in Vincoli in Rom und Geburtskirche zu Betlehem, so wie aus einer von Pococke abgebildeten koptischen Kirche in Aegypten wissen, daß solche Anlagen sehr frühe auftraten. Auch die Seite 39 aufgestellte Ansicht daß Lettner anscheinend nicht vor dem 13. Jahrhundert vorkommen, dürfte der Verfasser bei näherer Untersuchung alter romanischer Kirchen, z. B. der Klosterkirche zu Wechselburg und einer oder der anderen niedersächsischen Kirche vielleicht aufgeben, ebenso wie die Behauptung, daß die Krypten vorzugsweise diesseits der Alpen entwickelt worden seien. So vollständig entwickelte Kryptenanlagen wie zu Modena, Corneto, Toscanella, Barcelona ꝛc. haben wir diesseits der Alpen nur sehr wenige aufzuweisen. Dabei erlauben wir uns noch die Notiz, daß nach allen Anzeichen auch Wechselburg eine, nach vorn durch einen Lettner cachirte, ebenerdige Krypta gehabt hat. Dahin ist auch die von Otte, S. 76 als Emporenanlage angeführte Anordnung in der Katharinenkirche zu Lübeck zu rechnen. Ist der Verfasser in diesen, meist negativen Angaben etwas zu entschieden aufgetreten, so ist die Vermuthung, daß die doppelten Seitenschiffe „gewissermaßen" eine Reminiscenz der vielschiffigen Basilika seien, dagegen zu schüchtern aufgestellt. Es läßt sich, allerdings nicht allein aus den erhaltenen Beispielen, sondern nur unter Ergänzung durch die über zerstörte Kirchen erhaltenen Nachrichten, eine ziemlich vollständige Reihe vielschiffiger Kirchen vom dritten bis zum elften Jahrhundert aufstellen. Wenn der Verfasser Seite 52 noch auf dem früher allerdings allgemein angenommenen Satz beharrt, daß das Normalverhältniß der Seitenschiffsbreite und Höhe zu den entsprechenden Maßen des Hauptschiffes = 1 : 2 sei, so hätte ihn eigentlich die von ihm selbst auf Seite 49 mit sehr dankenswerther Vermehrung gegen die früheren Auflagen gebrachte Tabelle überzeugen sollen, daß von einem Normalmaß hier wohl kaum die Rede sein kann, wie denn überhaupt die vielfach wiederkehrende Aufstellung solcher Normalmaße nicht gerechtfertigt erscheint, auch leicht schädlich werden kann. Bei so lebendigen Stilen, wie die des Mittelalters sind, kommen Normalmaße sehr selten vor; den Schüler aber kann leicht die Anführung derselben zu dem Glauben verleiten, daß man in diesem Stile nach einem Schema entwerfen könne. Wohin dieß führt, das haben in Bezug auf die Antike die traurigen Folgen der von Vignola u. A. nach Vitruv aufgestellten Schemata gezeigt. Zu Seite 55 wird es dem Verfasser vielleicht angenehm sein, zu erfahren, daß auch in Thüringen, z. B. in der Gegend zwischen Sulza, Weimar und Jena, noch häufig isolirte hölzerne Glockenthürme vorkommen, ebenso und zwar sehr schön ausgebildet in Mähren. Die S. 53 und 56 angeführten Treppenthürme zu Aachen, sowie die vier Thürmchen von S. Michael in Hildesheim würde der Architekt nicht Kirchthürme nennen, am wenigsten für die Geschichte der Kirchthürme als Belege beibringen; es sind eben nur Treppenhäuser. Der repräsentirende Kirchthurm ist aus ihnen nicht hervorgegangen. Ueber dessen Ursprung hat ja der Verfasser

kurz nachher viel richtigere Ansichten entwickelt. Auch können wir ihm nicht beipflichten, wenn er sagt, der Mittelthurm sei später hinzugefügt worden; wir halten das Auftreten des Vierungsthurmes für ein Ergebniß der Vereinigung der Central-Grabkirche mit der Basilika, welches viel früher auftritt, als der eigentliche Thurmbau. Auch in Deutschland fehlt es dafür nicht an Belegen; wir erwähnen nur S. Quirin in Neuß und den Straßburger Münster in seiner alten Form. Auch die vom Verfasser erwähnten, aber nicht blos in der Altmark und Schwaben, sondern auch in den ursprünglich von Wenden bewohnten Theilen Sachsens vielfach vorkommenden breiten Thürme über der Mitte der Kirche und über dem Altarplatz bei kleinen Kirchen können als Beweise dafür gelten. Die breiten ungetheilten Unterbaue unter dem westlichen Thurmbau kommen nicht nur in Niedersachsen, sondern auch in Obersachsen, z. B. romanisch in Geithain, Leipzig und Rochlitz, frühgothisch in Grimma, gothisch in Meißen vor. In Meißen erhoben sich dereinst auf demselben zwei Thürme mit durchbrochenen Spitzhelmen. Der sogenannte höckerige Thurm, den der Verfasser als einziges Beispiel für die Spitzhelme in Norddeutschland, und als Beweis für deren ausschließliche Anwendung im kleinen Maßstabe anführt, ist nur einer der beiden kleinen östlichen Treppenthürme, der andere scheint nie ausgebaut gewesen zu sein. Wenn der Verfasser auf S. 66 sagt, daß unter den Braut-, thüren die Trauungen vorgenommen worden sein, so glauben wir hingegen, daß durch diese Thür, die ja auf der Nordseite, also auf der Seite des Frauenschiffes zu liegen pflegt, die Braut durch ihre Brautjungfern zur Trauung in die Kirche eingeführt ward. Neben den zufälligen Benennungen einzelner Thüren hätten füglich die officiellen Benennungen Priesterthüre, Männerthüre und Frauenthüre bei dreifachen Portalen Platz finden können. Bei Besprechung der Kreuzgänge hat der Verfasser das Lavatorium, den Trog zum Waschen der Todten, vergessen, welcher sich im Kreuzgange, meist neben dem nach dem Ausspruch des heiligen Gregor von Tours zu liturgischen Waschungen der Mönche bestimmten Brunnen befand. Eine höchst dankenswerthe Einfügung ist bei all seiner Kürze der auf S. 87 bis 94 gegebene Ueberblick über klösterliche Bauanlagen.

Der darauf folgende Abschnitt über die innere Einrichtung und Ausschmückung der Kirchen ist von dem Verfasser wesentlich ausgedehnt worden und giebt über so Manches willkommenen Aufschluß, worüber man bisher mit vieler Mühe aus den verschiedensten Werken doch nur kümmerliche Notizen schöpfen konnte. Der dann folgende Abschnitt ist der Geschichte der Kunst gewidmet. Nach den bereits erwähnten Vorbemerkungen über altchristliche Architektur folgt eine Besprechung des romanischen Stils. Hier dürfte der Architekt vielfach anderer Meinung sein als der geehrte Verfasser. Besonders ist uns in den Kapiteln, welche sich mit Säule und Pfeiler beschäftigen, Eins und das Andere aufgestoßen, womit wir uns nicht einverstanden erklären möchten, während wir andererseits auch so manche geistvolle Ansicht und manche dankenswerthe Berichtigung von bislang noch in den meisten mit der Geschichte der Baukunst sich beschäftigenden Werken hinschleichenden Irrthümern gefunden haben. Die beigegebene Aufzählung romanischer Kirchen in Deutschland ist in ausgiebigster Weise vermehrt worden. Von der dem gothischen Stil gewidmeten Abtheilung gilt allwege dasselbe, wie von der eben verlassenen. Auch sie ist mit ungemeinem Fleiß ausgearbeitet, aber auch sie enthält manchen Ausspruch, über dessen Allgemeingiltigkeit sich noch streiten ließe. Auch ist im Vergleich zu dem romanischen Stil der gothische eigentlich in Bezug auf die Besprechung der Einzelformen etwas zu kurz gekommen. Die Aufzählung gothischer Kirchen ist ebenfalls sehr wesenlich vermehrt gegen die früheren Auflagen. Die Abhandlung über die Bauhütten zeigt eine ziemlich vollständige Verwerthung des besten hierüber vorhandenen Materials, doch dürften einige der Anführungen, z. B. die, daß der Meister vom Bauherrn gewählt wurde, nicht allgemein stichhaltig sein. Das folgende Verzeichniß von deutschen Baumeistern ist wesentlich vermehrt. Nun geht der Verfasser auf die Geschichte der bildenden und zeichnenden Künste über und hier hat er sich aufrichtigen Dank verdient; denn so eingehend und dabei doch kurz und prägnant dürfte dieser Theil unserer heimischen Kunstgeschichte noch nie behandelt worden sein. Mit besonderem Fleiß hat sich der Verfasser endlich der Vermehrung des Abschnittes über die Hilfswissenschaften unterzogen. Der Epigraphik widmete er 36 Seiten, der Heraldik leider blos 8; vielleicht bringt eine spätere Auflage auch in diesem für die chronologische Bestimmung der Kunstwerke so überaus wichtigen Feld eine Vermehrung, wie sie schon in dieser Auflage die Ikonographie erfahren hat, wobei wir nur die Symbolik dem Herrn Verfasser für eine nächste Auflage noch zur ge-

naueren Durcharbeitung empfehlen möchten. Was endlich die Ausstattung des Buches anlangt, so ist dieselbe sauber und anständig; die Abbildungen sind bedeutend vermehrt worden. Befinden sich darunter auch manche, welche die Verlagsbuchhandlung bereits früher, z. B. zu E. Förster's Geschichte der deutschen Kunst benutzt hatte, so bedauren wir dies nicht so sehr, als daß unter den Holzschnitten sich ziemlich viele befinden, deren Unbehilflichkeit, theilweise Unrichtigkeit und sonstige Mängel man bei der ersten Auflage im Jahr 1854 entschuldigen mochte, deren Umzeichnen aber jetzt, in der vierten Auflage, schon wegen des naheliegenden Vergleichs mit den besseren neueren geboten gewesen wäre. Darunter befinden sich sowohl architektonische als figürliche Darstellungen. Auch in diesem Bezug wird gewiß bei einer nächsten Auflage Abhilfe geschafft werden. Daß wir solche Kleinigkeiten erwähnen, hat seinen Grund blos, wie gesagt, in der hohen Achtung, die wir dem Werke im Ganzen zollen, welches wir hiermit auf das dringendste nochmals empfehlen.

O. Mothes.

Berichtigung.

In dem Aufsatze von Prof. Unger über die Hildesheimer Silbergeräthe (S. 67 dieses Jahrgangs) wurde nach Hörensagen berichtet, daß der schöne Krater im Museum zu Berlin bei dem Untersuchen und Betasten gänzlich zertrümmert sei. Es würde das außerordentlich beklagenswerth sein und würde außerdem einen schweren Vorwurf gegen die betreffende Museumsverwaltung abgeben können. Ich kann zur Beruhigung versichern, daß ich am 21. December v. J. jenen Krater im Berliner Museum ebenso erhalten vorfand, wie ihn die noch in Hildesheim aufgenommene Photographie und danach Fig. 1. des Unger'schen Aufsatzes zeigt und daß Professor Friederichs mir brieflich die Versicherung giebt, er sei auch jetzt noch genau in demselben Zustande.

Halle, den 11. Januar 1869. **Conze.**



Druckfehler: Seite 98. Anmerkung lies: „Doo zu Grunde" statt „Door zu Grunde".

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

GEM v J FÜHRICH

GEST v L JACOBY

Begegnung von Jacob und Rahel.

Das Originalgemälde ist im B[illegible] Herrn [illegible]

Jakob und Rahel.

Oelgemälde von **Joseph Führich**, gestochen von **Louis Jacoby**.*)

Bildhöhe 69, Breite 91 Centimeter.



ir haben unsern Lesern voriges Jahr bei der Veröffentlichung von Führich's Lebensabriß einen Stich nach dessen früher nie vervielfältigtem Bilde: „Jakob und Rahel", welches damals gerade aus der Arthaber'schen Galerie an einen andern Besitzer übergegangen war, in Aussicht gestellt. Heute sind wir so glücklich, unser Versprechen lösen und in der beiliegenden meisterhaften Arbeit Louis Jacoby's dem Publikum der Zeitschrift das Beste bieten zu können, was bisher nach einem Werke dieses Künstlers durch den Grabstichel geleistet worden ist.

Keine von Führich's Schöpfungen verdient eine derartige Reproduktion unsres Erachtens in höherem Grade, als diese. Wir halten das Bild nicht nur für sein gelungenstes Oelgemälde, sondern für eine der glücklichsten Inspirationen der neueren deutschen Kunst überhaupt: ein Werk, das so hoch steht an Würde und Adel des Styls wie an Lauterkeit und Zartheit der Empfindung, daß Jeder, der ein Herz hat für das künstlerische Schaffen unserer Zeit, welcher Gesinnung und Richtung er auch immer angehöre, sich daran wird erfreuen müssen.

Das Bild hat eine merkwürdige, namentlich für die Kunstzustände Oesterreich's ungemein bezeichnende Geschichte. Es entstand zu Anfang der dreißiger Jahre unmittelbar nach Führich's Heimkehr aus Italien, und zwar zuerst in Gestalt einer Sepiazeichnung, welche in die Hände des Fürsten Metternich überging. Dann (1836) als Oelbild, aber nicht auf Bestellung

*) Initial und Schlußvignette zu diesem Aufsatz sind dem schon früher in der Kunstchronik besprochenen vortrefflich ausgestatteten Werke: „Die Gleichnisse des Herrn" (Leipzig, Alphons Dürr) entlehnt, welches u. A. auch drei größere Führich'sche Kompositionen enthält, nämlich die Gleichnisse von den ungleichen Söhnen, von den vertrauten Centnern und vom reichen Thor.

Arthaber's, wie früher berichtet wurde, sondern aus eigenem Antriebe des Meisters, der damals in seiner bescheidenen Stellung als zweiter Custos der Wiener akademischen Galerie sich auf einen Nebenerwerb durch seine Kunst angewiesen sah. Wie kärglich derselbe zugemessen war, kann man daraus schließen, daß der Künstler vom Verein zur Beförderung der bildenden Künste, welcher das Bild kaufte, die Summe von circa 300 Gulden — genau entsinnt sich Führich selbst der Ziffer nicht mehr — dafür gezahlt erhielt. Für 400 Gulden brachte später Arthaber es in seinen Besitz. — Vergleichen wir einmal mit diesen mehr als bescheidenen Preisen die Summen, welche das Bild bei den zwei Versteigerungen erzielte, die es im vorigen Jahr zu passiren hatte. Auf der Auktion Arthaber, wo Hr. Bösch es erstand, war sein Preis schon auf 2330 Gulden gestiegen; auf der Auktion Bösch, acht Monate später, wo es in die Hände seines gegenwärtigen Besitzers, des Hrn. Ritter v. Oelzelt überging, hat es 3600 Gulden erreicht, also mehr als das Zehnfache des Ertrags, welchen es dem Künstler vor einigen dreißig Jahren brachte!

Nicht weniger charakteristisch für den Umschwung der Zeiten ist die durchaus entgegengesetzte Würdigung, welche Führich's Werken und speciell der „Begegnung Jakob's und Rahel's" in der öffentlichen Kritik damals und jetzt zu Theil geworden ist. Kurz nachdem der oben genannte Verein das Bild erworben hatte, ward es in der Akademie dem Publikum vorgeführt. Man sollte denken, die Strömung der damaligen Zeit, das Oesterreich Metternich's wären gerade Werken dieser Art und Richtung besonders günstig gewesen. Aber weit gefehlt! In Wien wenigstens war eher das Gegentheil der Fall. Nicht etwa weil der alte akademische Zopf, der einst Overbeck und Schnorr von dannen trieb, noch seine Macht über die Gemüther besessen hätte, sondern weil der Sinn und Geschmack der Bevölkerung überhaupt in Folge der geistigen Grenzsperre gegen Deutschland auch den tieferen Regungen der nationalen Kunst völlig entfremdet geblieben war. Die Tageskritik, die freilich dann ein leichtes Spiel hat, wenn sie dem herrschenden Geschmack der Menge zum Sprachrohr dient, fiel unerbittlich über die armen „Nazarener" her, und unser anmuthiges Bild, das, ganz abgesehen von seinem Gegenstande und von der Empfindungsweise seines Urhebers, durch die rein künstlerische Erscheinung schon jeden nicht ganz ungebildeten oder abgestumpften Sinn hätte anziehen sollen, ward nicht nur ignorirt, sondern geradezu — ausgelacht. Ja, selbst bittere materielle Konsequenzen brachte der totale Mißerfolg für den Künstler mit sich. Kurz vorher war ihm in seinem Heimathlande Böhmen ein Altargemälde von bedeutenden Dimensionen aufgetragen worden. Führich ging sofort an's Werk und entwarf die Skizze. Da erschienen jene vernichtenden Urtheile der Wiener Blätter und machten einen solchen Eindruck auf den Besteller des Bildes, daß derselbe den Künstler wissen ließ, er könne sich nicht mehr zur Aufrechthaltung seiner Bestellung verpflichtet fühlen. Jahre der höchsten Bedrängniß, der Sorge um das tägliche Brot waren die Folgen! — Vergleichen wir auch in diesem Punkte wieder die Gegenwart mit der Vergangenheit. Die Tage der „neu-deutschen" Kunst liegen weit hinter uns. Aber unser Meister hat sie überdauert! Lebt er auch jetzt noch in bescheidenen Verhältnissen, so hat doch seine Kunst sich mächtig Bahn gebrochen fern und nah. Als zum Zwecke der Arthaber'schen Auktion die halbvergessenen Bilder von Döbling nach Wien wanderten und dem erstaunten Publikum wieder vorgeführt wurden, wer lachte da noch über „Jakob und Rahel"? Eine Stimme der Bewunderung durchtönte die öffentlichen Blätter, eine Mahnung an die Galerie-Direktionen und Kunstfreunde Wien's, nur diese Perle und ihr kostbares Gegenstück, den „Gang Mariens über das Gebirge", der Stadt zu erhalten. Die heutige Kritik hat bei dieser Gelegenheit gezeigt, daß sie das Echte und wahrhaft Schöne, und sei es auch in einer der Zeitanschauung noch so fernliegenden Sphäre entstanden, mit offenem und gerechtem Sinne zu würdigen weiß. Der Erfolg jener Mahnungen

ist bekannt: das letztgenannte Werk, an Originalität der Erfindung und Schönheit der Komposition der „Begegnung Jakob's und Rahel's" noch überlegen, wenn auch im Ton weniger glücklich und nicht von gleicher Harmonie der Farbe, ziert jetzt die Galerie des Belvedere, und unser vorliegendes Bild hat inzwischen, als es das zweite Mal binnen Jahresfrist zur öffentlichen Ausstellung kam, sich Tausende von Herzen neu erobert und auch in der gewähltesten Umgebung belgischer und französischer Koloristen seiner jungfräulichen Schönheit den Sieg erkämpft. —

Jetzt einige Worte von dem Bilde selbst. Der Gegenstand ist, was für gründliche Leser bemerkt werden mag, dem 29. Kapitel der Genesis entlehnt:

„Da hob Jakob seine Füße auf, und ging in das Land, das gegen Morgen liegt; und sahe sich um, und siehe, da war ein Brunnen auf dem Felde, und siehe, drei Heerden Schaafe lagen dabei; denn von dem Brunnen pflegten sie die Heerden zu tränken, und lag ein großer Stein vor dem Loch des Brunnens." — — „Und Jakob sprach zu ihnen: Lieben Brüder, wo seid ihr her? Sie antworteten: Wir sind von Haran." — „Als er noch mit ihnen redete, kam Rahel mit den Schaafen ihres Vaters; denn sie hütete der Schaafe."

„Da aber Jakob sahe Rahel, die Tochter Laban's, seiner Mutter Bruders, und die Schaafe Laban's, seiner Mutter Bruders, trat er hinzu und wälzte den Stein von dem Loch des Brunnens und tränkte die Schaafe Laban's, seiner Mutter Bruders; und küssete Rahel, und weinete laut, und sagte ihr an, daß er ihres Vaters Bruder wäre und der Rebecca Sohn."

Die Art der Behandlung des Gegenstandes durch unsern Meister läßt sich kurz in die Worte zusammenfassen: altes Testament im Geiste des neuen. Ein Zug christlicher Empfindung zieht sich durch die Scene aus dem Leben der Hirten von Haran hindurch; die heroisch gewaltsamen und sinnlich derben Gestalten der Patriarchenzeit erscheinen wie verklärt, und namentlich die weibliche Hauptfigur ist mit allem Zauber madonnenhafter Jungfräulichkeit umkleidet. Verschämt den Blick zu Boden schlagend und Jakob's innige Umarmung zart abweisend steht sie da; man spürt in der wallenden Bewegung des aufgeschürzten Gewandes und in ihrer ganzen Haltung noch den rüstigen Mädchenschritt, mit welchem sie an der Spitze ihrer Heerde dem Brunnen zugewandert ist. Im nächsten Augenblick wird sie zum Vater eilen und ihm die Kunde der unerwarteten Begegnung bringen. Das lichtblonde, in den zartesten Farben der Jugend blühende Mädchen ist mit einem einfachen hellrothen Gewande bekleidet, dessen Falten an den erhöhten Stellen in das zarteste Rosa übergehen. Darunter tritt ein schmaler Saum des weißen Unterkleids hervor. Jakob, etwas dunkler blond und kräftig im Fleischton, trägt einen hellgrünen Rock und perlgrauen Mantel. Eine der schönsten Figuren des Bildes, von frischester Kraft und Natürlichkeit, ist die Hirtin, welche rechts am Brunnen die Schafe tränkt, während sie mit der nervigen Linken einen Widder bei den Hörnern packt. Sie ist mit einem goldgelben Rock bekleidet; um das Linnen, das den Oberleib leicht umhüllt, schlingt sich ein zart blaues Tuch; das Haar umgiebt ein graues Kopftuch. Der neben ihr stehende Hirt, der zwei Lämmer in den Armen hält, ist nur mit einem Vließ bekleidet. Zu den lichten Farbentönen dieser vier Figuren steht die in saftigem Dunkel gehaltene Gruppe zur Linken im wohlthuenden Kontrast. Prächtig ist hier besonders die Gestalt des Hirten mit rother Mütze, der sich mit beiden Händen auf den Stab lehnt. Ueber seinem dunkelblauen Rock hängt eine Ledertasche. Der sein Haupt stützende Hirt weiter nach vorn, mit rothem Mantel über dem grauen Vließ, und der bärtige Alte im violetten Rock und erbsengelben Mantel, der im Gespräch mit dem Stehenden begriffen ist, vollenden den tiefen Akkord der hier angeschlagenen Töne. Gegen den Hintergrund zu lichtet sich wieder die Farbengebung. Nur der nach rechts hin ansteigende Hügel, von dem sich die Hauptfiguren abheben, ist in einem satteren Grün gehalten. Die Fluren links dagegen mit der zierlichen Gruppe von Bäumen und Gebüsch liegen im vollen Licht. Die Ferne wird durch einen

Kranz duftig blauer Berge abgeschlossen, die sich in zarten Abstufungen von einander lösen. Der Himmel verschwimmt vom hellsten Blau allmählig in einen feinen Goldton, der überhaupt als herz- und augerfreuendes Medium durch das ganze Bild hindurchklingt. Neben der Gesundheit und Kraft der Zeichnung ist es dieser blonde, frische Ton vor Allem, der dem Werke seinen unvergänglichen Werth als Gemälde sichern wird. Er ist eine wahre Erquickung in der schwülen Brutatmosphäre, welche durch unsre allermodernste „Stimmungsmalerei" verbreitet wird.

Von der ungemein fleißigen, liebevollen Durchführung des Ganzen giebt der Stich ein getreues Abbild. Sie erstreckt sich auch auf die Blumen und Hälmchen des Vordergrundes, die bis in's Einzelnste den an sein Schaffen völlig hingegebenen Meister zeigen. Der Farbenauftrag ist durchweg ein ungemein leichter, bisweilen dünner; in der Gestalt der Rebecca erreicht er den höchsten Grad von Durchsichtigkeit und Vergeistigung. — In der Ecke rechts auf dem weggeschobenen Stein des Brunnens befindet sich die Signatur: Jos. Führich pinxit A. D. 1836.

C. v. Lützow.



Raffael und die Anfänge der deutschen Reformation.

Von Hermann Hettner.

Immer und immer wieder drängt es uns, die Sixtinische Madonna, dieses herrlichste Besitzthum der Dresdener Gemäldegalerie, uns zu voller Empfindung und zu klarem Verständniß zu bringen. Es ist nicht nur das formengewaltigste Madonnenbild Raffael's, sondern auch das gedankentiefste. Feierlich groß, eine plötzliche Wundererscheinung schwebt sie aus dem lichtblauen Cherubimhimmel hervor, die hehre jungfräuliche Mutter Gottes, die Heilsbringerin, das unnachahmlichste Urbild schönster und reinster Weiblichkeit, und eben in dieser mächtig einfachen Hoheit und Seeleninnigkeit wahrhaft göttlich. In ihren Armen das Gotteskind, das die Welt erlöst hat und das dereinst richten wird über die Lebendigen und die Todten, die wunderbarste Gestalt, die je aus eines Menschen schauender Kraft entsprungen. Ganz Kind, nicht in Weise altchristlicher Typik starr und bewegungslos, sondern anmuthig bewegt, aber in dem festen und ruhigen, weiten und hellen Auge, das die natürliche Größe eines Kinderauges weit überschreitet, flammt das ergreifende Geheimniß des Ueberirdischen, die Weihe der göttlichen Sendung, die Stirn ist von tiefem Sinnen durchleuchtet, der ernste strenge Mund scheint auf's Neue die erlösende Lehre verkünden zu wollen. Und zu den Füßen dieser gewaltigen Gotteserscheinung, aber ebenfalls nur traumhaft aus dem Wolkenhintergrund hervortretend, einerseits der heilige Sixtus, eine fromme, fest durchgearbeitete Mannesgestalt, andächtig vertrauensvoll emporblickend, mit der Rechten aus dem Bilde herausweisend, Gnade für die gnadebedürftige Gemeinde erflehend, andererseits die heilige Barbara, von unbeschreiblicher Lieblichkeit, das Auge demüthig nach unten gewendet, wie geblendet von der unfaßbaren strahlenden Herrlichkeit, die sich da oben vor ihr aufgethan. Und zuletzt, unten auf die Brüstung aufgelehnt, die beiden holdseligen Engelsgesichter, ruhig und unbefangen aufschauend, zwar die Macht des Ueberirdischen ahnend, aber es nicht begreifend, weil sie noch selbst den Himmel in ihrer Unschuld in sich tragen. Dies Alles mit den denkbar schlichtesten Mitteln, einzig erreicht durch die unvergleichlich hohe Plastik der Gestaltung, durch die anziehend lebensvolle und doch fast kreisförmig in sich abgeschlossene Anordnung, durch die harmonische, aber bedeutsam kräftige Farbenbehandlung. Die Umrahmung durch Fensterpfosten und durch den halb aufgezogenen Vorhang sichert dem Ganzen den überwältigenden Eindruck des Uebernatürlichen, Wunderbaren, Visionären. Und in der That ist dieses Bild eine Art gotterfüllter Vision. Mit unbeirrbarer Sicherheit ist es sogleich auf den ersten Wurf gemalt, glühend warm aus der Seele gequollen; bekanntlich hat sich zu diesem Wunderwerk nicht die geringste Vorstudie gefunden.

Die Entstehung der Sixtinischen Madonna fällt in das Jahr 1518.

Es ist althergebracht und auch berechtigt, mit der Sixtinischen Madonna die Madonna di Fuligno zu vergleichen, die sechs Jahre früher, wahrscheinlich um das Jahr 1512, entstanden ist. Auch hier die Jungfrau mit dem Kinde auf Wolken thronend und von einer Engelsglorie umgeben; auch hier anbetende Heilige, Johannes der Täufer, der heilige Franz von Assisi, der heilige Hieronymus und der fromme Donator, Sismondo Conti, andächtig

und in frommer Verzückung zu der himmlischen Erscheinung aufblickend; ja auch hier, unten in der Mitte des Bildes, ein wunderholder Engelsknabe, der offenbar den Engelsknaben der Sixtinischen Madonna zum Vorbild gedient hat. Aber die Grundstimmung ist eine durchaus andere. Nicht das traumhaft Visionäre; wir stehen auf festem irdischen Boden, der landschaftliche Hintergrund ist sogar sehr sorgfältig ausgeführt, mit unverkennbaren Ort- und Zeitbeziehungen. Die Madonna ist nur die ideale Mutter, nicht die feierlich erhabene Himmelskönigin; das Kind ist von herzgewinnender Anmuth, aber ohne ergreifende seelenhafte Größe.

Näher liegt der Vergleich mit drei anderen Gemälden, die auch nach der Zeit ihrer Entstehung sich naturgemäß um die Sixtinische Madonna gruppiren und die insgesammt aus demselben tief innerlichen Sehnen nach dem geheimnißvoll Ueberirdischen hervorgegangen sind.

Das erste dieser Gemälde ist die heilige Cäcilia in Bologna. Wenn Vasari berichtet, daß Francesco Francia, der alte bolognesische Meister, bald nachdem er dieses Bild gesehen, gestorben sei, so ist es unzweifelhaft, daß dieses Bild erst gegen 1517 gemalt ist. Oben, von Wolken umrahmt, singende Engel; unten eine großartig mächtige Gruppe von fünf Heiligen, die in hingerissener Begeisterung den himmlischen Tönen lauschen. In der Mitte die heilige Cäcilia, kräftig und schönheitsvoll in ihrer Gestalt, glänzend in ihrer Gewandung; sie schaut erregt und wonnevoll verklärt wie in unbewußter Naturnöthigung aufwärts; schon längst hat sie sich der weltlichen Musik abgewendet, die Instrumente liegen wirr auf dem Boden, aber auch die Orgel, die sie in ihren Händen hält, muß verstummen, wo überirdische Chöre erklingen; und dasselbe stillinnige Entzücken, wenn auch in verschiedenen Abstufungen und Spiegelungen, im tief sinnenden Paulus, im Evangelisten Johannes, im heiligen Augustinus und in der heiligen Magdalena. Eine Darstellung des über alle irdische Beschränkung Hinausgehobenseins, die um so ergreifender ist, je meisterlicher es der Künstler verstanden hat, den tief innigen Seelenausdruck innerhalb der stilvollsten Formenhoheit zu halten und die reiche Gluth und Pracht der Farbe, die für dieses eigenartig musikalische Bild unbedingt erforderlich war, nichtsdestoweniger zu bewunderungswürdiger Harmonie zu stimmen.

Zweitens die Vision des Ezechiel, aus dem Jahr 1517, also unmittelbar der Sixtinischen Madonna vorangehend. Ein kleines Bild, fast miniaturartig, aber auch hier ist das dämonisch Seherhafte, der tiefste lyrisch-religiöse Schwung der Grundzug. Gott-Vater in der hehren Gestalt des alten Zeusideals, mit mächtigem Windesbrausen aus dem weitgeöffneten, mit Cherusbimköpfen übersäten Himmel hervorschwebend, von Engeln umgeben, thronend auf den symbolischen Thieren der Evangelisten, die Hände hoch zum Segnen ausgebreitet. „Gleichwie der Regenbogen stehet in den Wolken, wenn es geregnet hat, also glänzte es um und um; dies war das Ansehen der Herrlichkeit des Herrn."

Und zuletzt die Transfiguration, die Verklärung Christi, das letzte Bild Raffael's, das er bei seinem frühzeitigen Tode unvollendet hinterließ. Es stammt aus dem Jahr 1520. Es ist, namentlich früher, soviel Streiten und Reden gewesen über die Doppelhandlung dieses gewaltigen Bildes; aber diese Doppelhandlung ist, wie in den großen Dramen Shakespeare's, aus der zwingenden Macht einer tiefen einheitlichen Idee hervorgegangen. Und daß der Künstler zwei Ereignisse, welche die Evangelisten erzählen ganz abgetrennt von einander und ohne sie im mindesten in inneren Zusammenhang zu setzen, aus eigener Macht genialster Eingebung, zu überraschender Schönheit und Zusammengehörigkeit zusammenfügt, das beweist am deutlichsten, welche Stimmung und Gesinnung es war, die er in dieser großartigen Komposition zu künstlerischer Gestaltung bringen wollte. Unten der Vater mit dem

besessenen Knaben; die Jünger sollen den Teufel austreiben und sie können es nicht; der eine der Apostel selbst weist nach oben, von wannen allein die Hilfe kommt. Oben aber auf dem Berge Christus mit Moses und Elias verklärt zum Himmel fahrend. Hier unten das Leidende und Bedürftige, da oben das Wirksame und Hilfreiche. Es ist der Aufschrei der sündigen und gedrückten Menschheit und zugleich die Gewißheit und frohe Zuversicht der Erlösung.

Was aber ist der überraschende gemeinsame Grundzug, der durch alle diese gewaltigen Bilder bestimmend hindurchgeht?

Es ist eine höchst denkwürdige Erscheinung, daß gerade die bedeutendsten Werke aus den letzten Lebensjahren Raffael's eine Wendung nach dem Visionären, Uebernatürlichen und Wunderthätigen nehmen, die dem künstlerischen Schaffen seiner früheren Epochen völlig fremd ist.

Dazu treten noch einige andere gewichtige Thatsachen, welche die sorgfältigste Beachtung verdienen.

Allerdings hat Raffael nicht dergestalt mit seiner früheren Weise gebrochen, daß dieselbe nicht nach wie vor noch in ihm lebendig schöpferisch fortwirkte. Eben jetzt entstehen wieder einige Madonnenbilder, welche die heilige Familie in der Fülle lieblichster und idealster Menschlichkeit und Weltfreudigkeit darstellen, wie vor Allem die herrliche Madonna della Sedia; eben jetzt entstehen in der Villa Farnesina die reizenden Darstellungen aus der Fabel von Amor und Psyche; eben jetzt entstehen die unvergleichlichsten Portraitbildungen, wie z. B. der berühmte Violinspieler: ja eben jetzt wendet Raffael seine wärmste Theilnahme der Ausgrabung der Trümmerwelt des alten Rom zu und trägt sich mit den weitgreifendsten Wiederherstellungsplänen. Allein zu übersehen ist nicht, daß sich, jener scharf ausgesprochenen Wendung nach dem Uebernatürlichen und eigenartig Christlichen ganz entsprechend, von jetzt an zugleich Stoffe in seine Phantasie drängen, denen er mit seinem wunderbaren Schönheitssinn bisher immer aus dem Wege gegangen war. Als Jüngling in der Schule Perugino's hatte er einmal einen Christus am Kreuz gemalt, und es ist überaus bezeichnend, daß Raffael auf der Höhe seiner Kunst nie wieder zu diesem Motiv zurückgekehrt ist; aber eine Kreuztragung malt er jetzt, das sog. Spasimo di Sicilia, Christus unter der Wucht des Kreuzes zusammenbrechend. St. Michael und S. Margaretha werden als Drachenüberwinder dargestellt. Ja, Raffael greift jetzt sogar zum Märtyrerbild hinüber. Aus dieser Zeit stammt die berühmte Zeichnung des Kindermordes und das Frescobild des Martyriums der heil. Cäcilia, früher das Martyrium der heil. Felicitas genannt, im päpstlichen Jagdschloß La Magliana.

Woher also diese erhöhte Stimmung und Begeisterung, die fast wie ein ahnender, wenn auch künstlerisch maßvoller Vorklang der Devotions- und Martyrienbilder der Italiener und Spanier des siebzehnten Jahrhunderts erscheint?

Seltsam genug! So augenfällig und unleugbar der innere Zusammenhang der Sixtinischen Madonna und der Transfiguration ist, so ist doch noch niemals das innere psychologische Motiv dieses Zusammenhanges genauer hervorgehoben worden. Und noch weniger hat man den Versuch gemacht, diese gemeinsame Grundstimmung auf ihre geschichtlichen Ursprünge und Bedingungen zurückzuführen.

Und doch ist leicht zu sehen, daß es sich hier um eine Thatsache von der höchsten geschichtlichen Bedeutung und Tragweite handelt.

Ich stehe nicht an, zu sagen: diese Bilder sind die ersten gewaltigen Zeugen des tiefgreifenden Umschwungs der Empfindung und Gesinnung, welche in diesen Jahren in Italien durch die Kunde von dem Erwachen der deutschen Reformation hervorgerufen wurde.

Dies mag für den ersten Anblick auffallend, vielleicht sogar paradox und effekthaschend erscheinen. Es ist meine Aufgabe zu beweisen, daß diese Behauptung nicht ein willkürlicher Einfall ist, sondern eine fruchtbare kunstgeschichtliche Wahrheit.

Wir können den Beweis nicht antreten, ohne zunächst einen Rückblick auf die künstlerische Anschauung und Entwickelung der vorangegangenen Lebensepochen Raffael's zu werfen.

Es ist zuweilen, als träten die Ideen, welche die Dinge bewegen, die geheimen Grundlagen des Lebens einander sichtbar gegenüber. Dieses tiefsinnige Wort Ranke's gilt vor Allem von jenem gewaltigen Zeitalter auf der Wende des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts, in welchem alte und neue Zeit streng von einander sich abscheiden und dessen Kämpfe und Ziele zum Theil bis auf den heutigen Tag noch nicht voll ausgekämpft sind. Nachklingen der alten naiven Gläubigkeit des Mittelalters, immer stärkeres Erblühen und zuletzt entschiedenes Ueberwiegen der freien, unkirchlichen, durch die Wiedererweckung der Alterthumsstudien und durch die wachsende Geltung der Naturwissenschaften entstandenen und genährten s. g. humanistischen Bildung, Ausbruch der deutschen Reformation und die mit innerster Nothwendigkeit aus ihr entspringenden Gegenwirkungen des bedrohten Katholicismus. Welche schneidende Gegensätze! Und von ihnen allen wird die zarte und reine Seele Raffael's aufs tiefste berührt. Ihnen allen giebt er unvergänglich hohe künstlerische Gestaltung. Die Werke Raffael's sind die monumentale Chronik aller dieser gewaltigen Strömungen und Wandlungen.

Seine Jugend- und Lehrjahre verlebte Raffael unter der Leitung Pietro Perugino's. Die schlichte Gläubigkeit und die fromme Gefühlsinnigkeit, welche die Seele der umbrischen Schule war, und welche eben jetzt in handwerksmäßiger Manier zu erstarren drohte, erblühte in Raffael zu neuem Frühlingsflor. Von Anbeginn an überragt der Schüler nicht blos alle Mitstrebenden, sondern auch den Meister an Genialität der Begabung und an unbeirrbarem Schönheitssinn. Wer die Madonna Connestabile kennt, wird diese süße Andacht und holde Lieblichkeit nimmer vergessen. Das Sposalizio, die Krönung Mariä, sie sind das, was die umbrische Schule geahnt und gewollt und durch treffliche Schöpfungen angebahnt und vorbereitet, in dieser Schönheit und Meisterschaft aber niemals erreicht hatte. Es ist der Abschluß der mittelalterlich frommen Kunst.

Die zweite Epoche Raffael's beginnt 1504 mit seiner Uebersiedelung nach Florenz. Eine neue erweiterte Welt umgiebt ihn. Nicht blos, daß er von den mächtigen Einwirkungen Michel Angelo's, Lionardo's, Fra Bartolommeo's und der großen Meister der jüngsten florentinischen Vergangenheit berührt wird, auch die Einwirkungen der auf die eingehendsten Alterthumsstudien gestützten Bildung der Humanisten, deren künstlerische Bethätigung und Erfüllung Michel Angelo und Lionardo waren, dringen auf ihn ein und finden in ihm die wärmste Empfänglichkeit. Nicht blos seine Technik wird weiter und freier, auch seine gesammte Weltanschauung. Noch klingen die peruginesken Nachklänge nach, in den Madonnen del Cardellino, Colonna, Tempi, Orleans und vor Allen in der herrlichen Madonna del Granduca, bald darauf aber malt Raffael die berühmte Darstellung der Grablegung und das genrebildlich einfache und doch so hoheitsvolle Madonnenbild, das unter den Namen der belle Jardinière bekannt ist. Ein tiefgreifender Umschwung ist erfolgt, die letzten Schranken kirchlicher Gebundenheit sind durchbrochen; die Sonne der freien und schönheitsvollen Renaissancebildung liegt über diesen Bildern, volle Diesseitigkeit, in dieser Diesseitigkeit aber reinste und vollendetste Menschlichkeit. Wie Leonardo's Abendmahl, so spricht auch Raffael's Grablegung einzig durch die Macht und die Tiefe der Charakteristik, durch den Adel der Gestaltung und Linienführung, durch die kraftvolle Gegensätzlichkeit und doch so fest zusammengehaltene Stimmung und Harmonie der Farbe. Nur

die ideale Schönheit der jungfräulichen Mutter und des Christus- und Johannesknaben und die stille Friedlichkeit der dargestellten Situation ist es, welche in diesen Madonnenbildern das Gefühl und die Ahnung des Uebermenschlichen weckt. Wunderschön sagt Jakob Burckhardt im Cicerone: „Die Kunst ist nach anderthalb Jahrtausenden wieder einmal auf derjenigen Höhe angelangt, wo ihre Gestalten von selbst und ohne alle Zuthaten als etwas Ewiges und Göttliches erscheinen."

Und auf diesem Standpunkt, welchen sich Raffael in Florenz aus der humanistischen Zeitbildung gezogen, blieb Raffael auch in Rom; ja dieser Standpunkt fand hier erst seine eigenste Durchbildung und Vollendung.

Es war eine reiche gewaltige Welt, in welche der junge fünfundzwanzigjährige Meister eintrat, als er 1508 dem Rufe Papst Julius II. folgte. Wohl war Rom der Sitz des Papstthums und der Mittelpunkt der gesammten Christenheit, aber seit Nikolaus V. hatte sich die freie humanistische Bildung auch der Kirche und der Hierarchie bemächtigt. Der päpstliche Hof sollte nicht blos die Summe und die Spitze der kirchlichen Macht, sondern die Summe und die Spitze der gesammten geistigen Bildung sein. Man wetteiferte mit den alten Dichtern, man philosophirte mit den alten Philosophen; wiedergeborenes Hellenenthum war der Lebensnerv und das Ideal aller Bildung und Sitte. Ranke hat in seiner Geschichte der Päpste dieses Zeitalter mit unübertrefflicher Feinheit geschildert. Wir sprechen mit seinen Worten: „War es nicht sehr bedeutend, daß ein Papst selbst es unternahm, die alte Basilika St. Peter, Metropole der Christenheit, in der jede Stätte geheiliget, in der die Denkmale der Verehrung so vieler Jahrhunderte vereinigt waren, niederzureißen und an ihrer Stelle einen Tempel nach den Maßen des Alterthums zu errichten? Bei S. Pietro in Montorio, über dem Blute des Märthyrers, baute Bramante eine Kapelle in der heiteren und leichten Form eines Peripteros. Man ging in den Vatikan weniger um bei den Schwellen der Apostel zu beten, als um in des Papstes Hause die großen Werke der antiken Kunst, den belvederischen Apoll, den Laocoon zu bewundern. So gut wie sonst forderte man vom Papst einen Krieg gegen die Ungläubigen; allein des christlichen Interesses, der Eroberung des heiligen Grabes, wird dabei nicht gedacht; man hofft, die verlorenen Schriften der Griechen wiederzufinden."

Der Strengkirchliche mag diese Stimmungen und Zustände beklagen; gewiß ist, daß sie uns eine Welt der Kunst und Schönheit gebracht haben, die einzig in der Welt des großen Perikleischen Zeitalters Ihresgleichen hat.

Balthasar Castiglione, Sadolet, Bembo, Navagero, die berühmtesten und geistvollsten Humanisten, wurden Raffael's Freunde. Mit Ariost, der in diesen Jahren sein romantisches Rolandsepos dichtete, das die christlich-ritterliche Welt des Mittelalters in ein heiter ironisches Märchenspiel auflöst, stand Raffael im Briefwechsel.

Seine erste Aufgabe in Rom war, die Vatikanischen Stanzen zu malen, das Pracht- und Audienzimmer des Papstes. Nichts ist für die Zeitstimmung und zugleich für die Denkweise Raffael's bezeichnender als die Wahl des Thema's, das im ersten dieser Gemächer, in der s. g. Stanza della Segnatura, zur Darstellung kam. Wie kein Streit sein kann, daß die s. g. Disputa die Darstellung und Verherrlichung der Religion und der Theologie ist, so kann auch trotz der neulich versuchten Gegenbehauptungen Grimm's und Springer's kein Streit sein, daß in gleicher Weise die s. g. Schule von Athen die Darstellung und Verherrlichung der Philosophie ist; wie die Inschrift über der Disputa: Rerum divinarum notitia, die Kunde der göttlichen Dinge, lautet, so lautet die Inschrift über der Schule von Athen, Causarum cognitio, Erkenntniß der Ursachen. Neben der geheiligten Offenbarung steht als völlig ebenbürtig und gleichberechtigt das freie selbständige Denken und Forschen.

Auf den beiden anderen Seiten die Darstellung der Poesie und die Darstellung des Rechts. Nur eine Bildung, die gründlich der einseitigen Kirchlichkeit entwachsen war, konnte Religion, Philosophie, Kunst und Recht als die vier unverbrüchlichen Grundpfeiler des geistigen und sittlichen Seins verherrlichen; nur eine Bildung, die gründlich der einseitigen Kirchlichkeit entwachsen war, konnte den Muth haben, Plato und Aristoteles, Homer und Virgil, Apoll und die Musen auf gleichen Boden mit den Aposteln und Kirchenvätern zu stellen.

Wer mag sagen, welche äußeren Einwirkungen und Nöthigungen es waren, daß in den späteren Fresken der anderen Stanzen, schon im Zimmer des Heliodor, insbesondere aber im Zimmer des Burgbrandes und im Constantinssaal, mehr und mehr die Verherrlichung der Kirche und Hierarchie und das Werden und Wachsen derselben unter dem unmittelbaren Eingreifen göttlicher Wunderthätigkeit in den Vordergrund tritt; in einer Weise wie es wohl in dem ursprünglichen Plan dieser cyklischen Komposition schwerlich gelegen hatte? Ueberaus bedeutsam aber ist, daß die Darstellung trotzalledem unbeirrt auf dem festen Boden der Wirklichkeit bleibt. Beweis ist vor Allem der Burgbrand, das stilgewaltigste historische Genrebild, und die Constantinsschlacht, das großartigste Schlachtenbild, das die moderne Kunst hervorgebracht hat.

Derselbe Geist des reinen und freien Humanismus spricht aus den zahlreichen Madonnenbildern dieser Zeit, die, so unerschöpflich sie in der Mannichfaltigkeit und Lebensfülle ihrer Motive sind, doch immer nur, selbst wenn anbetende Heilige hinzutreten, die hoheitsvolle Verklärung idealster Mutter- und Kindesschönheit sind und darum mit unwiderstehlicher Allgewalt in alle Herzen dringen; derselbe Geist des reinen und freien Humanismus spricht aus den biblischen Darstellungen der Loggien, spricht vor Allem aus der großartigen psychologischen Tiefe und Wahrheit und aus der scharfen dramatischen Bewegtheit der unvergleichlichen Tapetenkartons, die für alle Zeiten ein unerreichtes Muster höchster historischer Kunst bleiben werden, spricht aus den gewaltigen Portraitbildungen, spricht aus der ideal-heiteren Weltfreudigkeit der mythologischen Darstellungen, insbesondere der Galathea und des olympischen Göttermahls in der Farnesina.

Mit der Erkenntniß tiefinnerster Seelenverwandtschaft sagt Goethe: „Raffael gräcisirt nirgends; aber er fühlt, denkt und handelt durchaus wie ein Grieche.“

Um so seltsamer und überraschender also ist es, daß nichts destoweniger gerade am Schluß dieser gewaltigen Künstlerlaufbahn Raffael's jene mächtigen Bilder stehen, die, in scharfem Gegensatz zu Raffael's früherer Kunstweise, mit unverkennbarer Absichtlichkeit die Darstellung des Uebernatürlichen und Jenseitigen zum Lebensnerv der gesammten Erfindung machen, und die nicht blos episch oder dramatisch erzählen, sondern voll ergreifender lyrischer Erhebung unmittelbar auf die Erweckung und Vertiefung des religiösen Gefühls ausgehen.

(Schluß folgt.)



Rembrandt pinxt. W Unger sculpsit.

Nach dem in der Galerie zu Braunschweig befindlichen Originale

Zeitschrift f. bild. Kunst

Druck [illegible]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Meisterwerke der Braunschweiger Galerie.

In Radirungen von **William Unger.**

IX. Gewitterlandschaft, Oelgemälde von Rembrandt.

Es ist bekannt, wie selten die Rembrandt'schen Landschaften sind. Smith, in seinem trefflichen Katalog der Werke des Meisters (London 1836), führt ihrer nur zwanzig an, ohne übrigens alle selbst gesehen zu haben; denn er beschreibt mehrere nach alten Stichen oder nach Galeriekatalogen, die ihn bisweilen irre führten: so z. B. giebt er als Rembrandt die beiden Landschaften der Kasseler Galerie (Nr. 353 und 354) an, die von Roelandt Roghman sind.

Heutigen Tags kennen wir vielleicht dreißig ganz authentische: ein Dutzend mindestens in England, in der National-Galerie und in den Sammlungen Robert Peel, Overstone, Hertford, Landsdowne, Hope, Baring u. A.; zehn in Deutschland, in den Galerien von Dresden, München, Kassel, Braunschweig und bei Herrn Suermondt in Aachen; ein halbes Dutzend in Rußland, in der Eremitage und in den Sammlungen des Grafen Paul Stroganoff, des Dr. Kosloff u. A. In Frankreich wüßte ich nur die meinige zu nennen*) und die des Fürsten Czartoryski mit der Episode des barmherzigen Samariters. Nichts in Belgien. Auch Holland hat nicht eine einzige Landschaft von Rembrandt mehr.

Die Rembrandt'schen Landschaften sind also sehr kostbar — und theuer. Die der Braunschweiger Galerie: „Nr. 688. Landschaft mit Gewitter. Holz. 21. 30. Bez. Rembrandt f." ist bei Smith unter Nr. 611 nach dem alten Katalog der Sammlung der Herzöge von Braunschweig beschrieben. — Am Himmel schwarze Gewitterwolken, aus denen ein Sonnenblick magisch auf die links am Bergabhang belegenen Gebäude fällt. Auch rechts zittert ein bleiches Licht über den Wogen des wilden Gewässers, das aus öder, felsiger Landschaft hervorströmt. Der ganze Vordergrund liegt im Schatten und ebenso ist die Luft bis auf die vereinzelten Strahlen, die sich durch die Wolkenschichten Bahn brechen, in tiefes Dunkel gehüllt.

In der großen prachtvollen Landschaft der Dresdener Galerie, in der Landschaft mit den Schwänen (Nr. 372) des Museums zu Kassel, in meiner Landschaft, die ganz dieselben zwei Schwäne zeigt, welche sich dann auch noch auf der Radirung: „Der Kanal mit den Schwänen" (Bartsch 235) wiederfinden, ferner in den meisten Landschaften der englischen Galerien malt Rembrandt stets die dramatischen Vorgänge in der Natur, wenn ich so sagen darf, die Leidenschaften des Himmels und der Erde oder, malerisch zu sprechen, den Kampf von Schatten und Licht.

---

*) Ueber diese Landschaft sowie über die bei Hrn. Suermondt, in den Galerien von Dresden, Braunschweig und Kassel vergl. Rembrandt sa vie et ses oeuvres, par C. Vosmaer," 1869, S. 250 ff.

Hat Rembrandt irgendwo diese feenhaften Landschaften, die er uns mit so ergreifender Gewalt vorführt, mit Augen gesehen? Gewiß nicht! Es giebt deren weder in Holland, noch um Amsterdam, oder in Friesland, wohin der Meister ging, um sich sein Weib, Saskia van Uylenburg, zu holen, auch nicht an den Ufern des Rheins bis hinauf an die Grenze Deutschlands. Diese Gegenden — diese Landschaften sind Meister Rembrandt's eigene Erfindung: sie repräsentiren eine zweite höhere Natur, die sich der Genius nach einem Blick in die wirkliche träumt. Wie treffend hat man Rembrandt den Shakespeare Holland's genannt! Ihre Verwandschaft liegt in dieser wunderbaren Fähigkeit, das Ideale mit dem Realen zu vereinigen. In keiner Literatur, in keiner Kunst aller Zeiten und Völker giebt es kühnere Naturalisten und zugleich Poeten von höherem Geistesflug als Rembrandt und Shakespeare.

In fast allen seinen landschaftlichen Gemälden giebt sich Rembrandt diesem Fluge seiner Phantasie rückhaltlos hin; ausgenommen sind nur das in Manchester zur Ausstellung gekommene große Hauptbild*) bei Lord Overstone, die kleine Winterlandschaft der Kasseler Galerie (Nr. 368 d. Kat. und Nr. 609 bei Smith) und die kleine Ansicht der Umgebungen von Haarlem in der Galerie Suermondt. Einige wenige der Rembrandt'schen Radirungen zeigen ebenfalls diese phantastische Auffassung der Natur, z. B. die „Landschaft mit den drei Bäumen" (Bartsch 212). Aber die meisten übrigen Landschaften sind nach bestimmten Objekten in der Natur direkt kopirt: eine Hütte, ein Thurm, eine Mühle, eine Scheune, eine Brücke, ein Kanal, eine Baumgruppe. Alles offenbar Studien nach der Natur, aber interpretirt mit der hellsehenden Kraft des Genius. Dieser gewaltige Geist reicht an die beiden Pole der Kunst: an eine Wirklichkeit, die kein photographischer Apparat jemals erzielen wird, und zugleich an den höchsten Idealismus. Er macht alle Diskussionen über das Ideale und Reale in der Kunst zu Schanden; denn auch in seinen kühnsten Eingebungen der Poesie bleibt er doch stets der Natur treu, und auch seine schlichtesten und naivsten Werke offenbaren eine Tiefe und Originalität, welche eine Welt von Gedanken in uns wach rufen.

Die vorliegende Landschaft der Braunschweiger Galerie ist bisher niemals gestochen worden. Die der Galerien von Kassel und Dresden ebenfalls nicht. Die Radirung Unger's ist also doppelt interessant für Künstler und Kunstfreunde. Welch' ein schönes Album ließe sich aus den sechs Landschaften Rembrandt's machen! Nennen wir es: „Die Landschaften Rembrandt's in den deutschen Galerien". Vielleicht würden sich die Engländer dadurch veranlaßt finden, auch ihrerseits ein solches Album zusammenzustellen, welches uns die auf dem Kontinent so wenig bekannten, in den Galerien der englischen Aristokratie vergrabenen Schätze vorführte.

W. Bürger.

*) Vergl. Trésors d'art en Angleterre, par W. B. 3. ed. 1865. Paris, S. 247.

Recensionen.

Einige Worte der Kritik über Prof. Dr. Rudolf Marggraff's „Katalog der k. Gemälde-Galerie in Augsburg"*).

Von O. Mündler.

Der kürzlich erschienene Katalog der Gemälde-Galerie in Augsburg macht auf den ersten Anblick und bei einem flüchtigen Durchblättern einen noch günstigern Eindruck als sein Vorgänger, das im J. 1865 von demselben Verfasser herausgegebene „Verzeichniß der Gemälde in der ältern königl. Pinakothek zu München." Mit mehr Sorgfalt noch als damals sind die Notizen über jeden einzelnen Künstler ausgearbeitet, worin mit Benutzung aller zu Gebote stehenden Quellen: gleichzeitiger Lebensbeschreibungen, Kirchenbücher oder anderer Urkunden, Name und Beiname jedes Malers, sein Geburts- und Sterbejahr, seine Lehrer und sein Bildungsgang in der Kürze angegeben werden. Dann folgt eine ausführliche und vollständig genügende Beschreibung jedes Bildes, hie und da eine Andeutung über dessen Herkunft, endlich aber — was dem Ganzen die Krone aufsetzt — es werden sämmtliche Inschriften und Bezeichnungen der Bilder, theils innerhalb des Textes, theils auf acht angehefteten Tafeln mitgetheilt, welche letztere eine Anzahl der merkwürdigeren Namensunterschriften, Anfangsbuchstaben oder figürliche Zeichen von (83) Künstlern in diplomatisch genauer Wiedergabe enthalten. In den 3—4 Jahren, die seit der Herausgabe des Münchener Katalogs verflossen sind, hat der Verfasser seine Kenntnisse theils erweitert, theils berichtigt; er hat sich mit manchen neuen Quellen bekannt und vertraut gemacht und hat auch neue Anschauungen gewonnen, denn aus der Art, wie der Louvre-Katalog benutzt und manches einzelne Bild aus jener reichen Sammlung erwähnt wird, scheint hervorzugehen, daß der Verfasser in der Zwischenzeit eine Reise nach der französischen Hauptstadt unternommen hat. Von dieser Seite ist denn auch die schwierige Aufgabe auf sehr befriedigende Weise gelöst, auf einzelne Irrthümer ist kein zu großes Gewicht zu legen; eher ist vielleicht im Ganzen ein Zuviel zu beklagen, da z. B. unnützer Weise die Beinamen der Maler gehäuft und auch solche angeführt sind, die für die Kunstgeschichte nicht die geringste Bedeutung haben. Es hängt dieses mit einem gewissen so zu sagen jugendlichen Eifer zusammen, der sich nie genug thun kann, und der Alles, was er auf dem mühsamen Pfade der Kunstforschung gewonnen und eingesammelt hat, auch möglichst vollständig verwerthen möchte. In diesem Punkte ist übrigens die Mitte zwischen zu wenig und zu viel nicht leicht zu halten, und wir wollen deßhalb nicht überstreng urtheilen. Der Katalog bietet uns einen schönen Korb voll reifer Früchte dar, nehmen wir auch die paar dürren Blätter mit in den Kauf, die sich dazwischen drängen.

Anders aber gestaltet sich die Sache, wenn wir näher auf den Inhalt eingehen und besonders den kunstkritischen Theil der Aufgabe in's Auge fassen. Diese Aufgabe war von vornherein keine leichte, wie der Verfasser im Vorworte auseinandersetzt. Wir glauben allerdings zu wissen, daß eine kritische Sichtung des Vorhandenen bis jetzt in dem Bilderschatz der bayerischen Krone, so wie in den Provinzialsammlungen des Landes, noch niemals vorgenommen worden ist, und namentlich in der Augsburger Sammlung herrscht, vielleicht mehr als in irgend einer andern, der beklagenswerthe Uebelstand einer großen Menge falscher Benennungen. Diesem Uebelstande abzuhelfen, hat sich Prof. Marggraff mit rühmlichem Eifer

*) München, J. A. Finsterlin, 1869.

angelegen sein lassen, und in vielen Fällen ist ihm die Aufgabe dadurch erleichtert worden, daß eine Anzahl Bilder, deren Meister bisher unbekannt gewesen oder falsch angegeben waren, bei genauerer Untersuchung ächte Bezeichnungen aufgewiesen haben. In andern Fällen hat sich der Verfasser mit einem „wahrscheinlich“, „muthmaßlich“, „angeblich“, „Schulbild“ oder dergl. geholfen; oder endlich er hat, seinen eigenen Eingebungen folgend, Benennungen in Vorschlag gebracht, die in einzelnen Fällen unbedingt das Richtige treffen, in andern zahlreichen Fällen aber davon weit abliegen. Ich kann mich hier auf das Einzelne um so weniger einlassen, als ich keineswegs eine ausführliche Besprechung des neuen Kataloges beabsichtige, wozu es mir an eingehenden Notizen fehlt. Nur Verwahrung will ich ungesäumt einlegen gegen einige gar zu gröbliche Irrthümer und eine Ehrenrettung versuchen von mehreren der kostbarsten Bilder der Augsburger Sammlung, welche der Verfasser des Kataloges, statt der Galerie zu deren Besitz Glück zu wünschen, in unglaublicher Verblendung ihrer Glorie entkleidet und ihnen entehrende Epitheta anheftet. Wir haben diese unglückliche Neigung schon bei dem Münchener Katalog beobachtet und haben uns dieselbe mit dem besten Willen nicht anders zu erklären gewußt, als daß der Verfasser, voll Büchergelehrsamkeit zwar und von den besten Absichten beseelt, alles wirklichen Haltes bei Beurtheilung des künstlerischen Werthes alter Bilder entbehrend, mit seiner kritischen Lanze auf's Gerathewohl im Nebel herumsticht. Wenn die Augsburger Galerie in der neuern Kunstforschung durch irgend etwas Bedeutung gewonnen hat, so ist es (abgesehen von ihrer Folge von Werken der beiden Holbein, Vater und Sohn, welche wir nicht berühren wollen) durch das kostbare Bildchen mit der Namensunterschrift jenes seltenen, interessanten Meisters Jacopo de' Barbari. Die ungemeine Sorgfalt und Zierlichkeit der Ausführung, die tadellose Erhaltung und vor allen Dingen das mit der Ausführung des Ganzen im Einklang stehende Cartellino oder Zettelchen mit der vollständigen Namensbezeichnung, dem Jahre des Entstehens und dem Zeichen des Merkurstabes, welches auf die Entdeckung des Namens jenes bekannten Kupferstechers: „le maître au caducée“ führte, dieß alles gab dem Bildchen zu dem absoluten Werth auch noch ein relatives ganz ungewöhnliches Interesse. Ich meines Theils hatte nichts, was mir in Augsburg näher am Herzen lag, und mein erster Besuch in der Galerie galt regelmäßig dem Rebhuhn mit den zwei Panzerhandschuhen und Armbändern: die Bezeichnung kannte ich auswendig. Und dieser Perle der Galerie gegenüber, wie verhält sich nun der neue Katalog? Zunächst ein Fragezeichen vor dem Namen des Künstlers, dann eine Abhandlung, worin, einer nach dem andern, alle Punkte umgestoßen werden, welche eine sinnreiche Kritik und eine scharfsinnige Zusammenstellung aller Thatsachen, die nach und nach mühsam zusammengetragen worden, ausgemittelt hatte. „Die Zeit des Entstehens (1504)“, so heißt es, „stehe im Widerspruch mit dem Gegenstande (ein selbständiges Stilllebenbild aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts), mit der Auffassung und Ausführung des Bildes, ebensowohl als mit Anordnung und Charakter der Inschrift, die in kleinen Cursiven mit gesuchter Zierlichkeit (?) den vollständigen Namen des Künstlers an augenfälliger Stelle (wie verdächtig!) wiedergiebt und selbst in der Form einzelner Buchstaben das Gepräge neueren Ursprunges trägt.“ (!) Man traut seinen Augen kaum; glücklicher Weise aber steht für jeden Unbefangenen, jeden mit etwas historischem Sinn und kritischem Blick Begabten fest, daß, wie schon der bloße Augenschein lehrt, nichts wahrer und ächter sein kann, als jene Aufschrift, deren Schriftzeichen ganz und gar der Zeit von 1504 entsprechen; eine Fälschung liegt aus zahlreichen äußeren und inneren Gründen auch ganz außer dem Bereich der Möglichkeit. Die Ausführung zeigt bei näherer Betrachtung so unverkennbare Verwandtschaft mit der Bellini'schen Technik, indem das Brettchen (von weichem Holz) mit Kreidegrund präparirt ist, daß es uns ungefähr ebenso leicht und so ersprießlich erschiene, am hellen Mittag das Sonnenlicht abzuleugnen, als die Aechtheit dieses Bildchens zu bestreiten. Diese letztere aber angenommen, so fallen auch alle Zweifel weg über die Identität unseres Meisters von 1504 mit dem Meister Jaques de Barbaris des (1842 schon in Paris veröffentlichten) Inventars der Kunstgegenstände im Besitz der Statthalterin der Niederlande, Margarethe von Oestreich, welches zu Mecheln am 17. Juli 1516 aufgesetzt wurde, zu welcher Zeit Jaques de Barbaris als „feu“ bezeichnet wird, also schon gestorben war; sowie mit dem Kupferstecher, der sich des Zeichens bedient, das auch auf dem Augsburger Bilde neben der Jahreszahl zu sehen ist (des Schlangenstabes). Unter jenen Bildern der „Frau Margarethe“ befand sich auch „ein großes Bild eines Hirschkopfes und eines Bogen-

schützen mit einer Armbrust". Einen Christuskopf mit den Buchstaben IA. D. B. und dem Schlangenstab, in der Art des von dem Meister gestochenen Christus (Le Blanc Nr. 8), besaß in Nürnberg P. von Praun, später Frauenholz, und besitzt gegenwärtig die Sammlung zu Weimar; ein Alter, der ein Mädchen liebkost, bez. mit IA. DA BARBARI MDIII. und dem Schlangenstab, befand sich in der Sammlung des Rathes Kretz in Regensburg. Ich selbst erwarb in Regensburg aus der Krenner'schen Sammlung ein interessantes Bildchen, das zwar nicht bezeichnet ist, das ich aber vom ersten Augenblick für ein Werk des J. de Barbari hielt. Es ist dieß ein eigentliches Stilllebenbild, denn es stellt vor eine Mandoline mit oben umgebogenem Stiel, in halboffenem Futteral, das Ganze auf einen Tisch gestellt, in möglichst starker Verkürzung, offenbar mit der Absicht einer wissenschaftlichen Demonstration der Perspektive. Unter dem Instrumente sieht man ein halbvolles Weinglas; vorn eine große Schmeißfliege. Dieses Bildchen steht übrigens an Schärfe der Zeichnung und an miniaturartiger Vollendung weit hinter dem Augsburger Meisterstücke zurück. Ein Bildchen aber, das sich in dieser Beziehung damit messen konnte, war ein Falke auf einem kleinen mit Kreide grundirten Brettchen, das vor 10 Jahren aus der Sammlung Castellani-Harrach in Turin in andere Hände überging und das ich mit voller Ueberzeugung für ein Werk des Venezianers J. de' Barbari erklärte. Ausführlicheres über diesen Meister gedenken wir an einer andern Stelle beizubringen, hier sei nur noch erwähnt, daß auf den verstorbenen Nagler die Schuld zu fallen scheint, den ersten Keim des Zweifels in die Seele unseres Verfassers gelegt zu haben, denn in dem Artikel des Monogrammen-Lexikons, den N. dem Jac. de Barbari widmet, sagt er bei der Beschreibung des Augsburger Bildes: „rechts unten auf einem Zettel steht in fast zu modernen kleinen Cursiven der Namen: Jakob de Barbery P. 1504 (?)" (sic). Dann setzt er hinzu, er habe „die von Brulliot angegebene Jahreszahl 1504 nicht bemerkt." Da er außerdem auch aus dem Nagel ein Schwert und aus dem Rebhuhn eine Wildente macht, so wäre vielleicht der Schluß nicht zu kühn, daß N. das Bild selbst nie mit Augen gesehen habe! Wie wenig übrigens Bilder besehen und prüfen des seligen Nagler Sache war, ist genugsam bekannt. — Das zweite Bild in der Augsburger Galerie, das mir an's Herz gewachsen ist und das ich gewöhnlich eine Zeit lang Tag und Nacht vor Augen zu haben pflegte, nachdem ich — was etwa alle fünf Jahre einmal geschah — die Sammlung besucht hatte, ist kein berühmtes Bild; kein Aufseher der Augsburger Galerie hat je einen Besucher darauf aufmerksam gemacht, kein Engländer hat jemals sich erboten, es dreimal mit Gold zu bedecken, und was das Schlimmste ist, der neue Katalog bezeichnet es unter Nr. 398 als ein Werk „aus der Bellinischen Schule, von einem Schüler oder schwachen Nachahmer des Cima da Conegliano." Wie sollte einem da der Muth nicht sinken! Trotz alledem will ich meinem Gefühle das Wort gönnen und meine feste Ueberzeugung aussprechen, daß, hätte der Meister der dieses Bild gemalt — es ist eine Maria, auf ihrem Schooße das Jesuskind haltend, das einen Zeisig in der Rechten hat und lächelnd zum Bilde hinausschaut — die zwei Anfangsbuchstaben seines Namens in eine Ecke gezeichnet, das Bild längst schon bekannt und in alle Handbücher aufgenommen wäre. Daß diese Buchstaben übrigens dereinst dagestanden, ist durchaus keine Sache der Unmöglichkeit, denn das Bildchen ist auf Papier gemalt, an den Ecken zerstückelt und angesetzt, darin in jenem Falle noch unglücklicher als das unvergleichliche Meisterwerk der Familie Holbein's in Basel, welche ebenfalls auf Papier gemalt, auf ein schwarzes Brett aufgeklebt wurde, nachdem der Hintergrund, den Umrissen der Figuren folgend, abgeschnitten, das H. H. aber nebst drei von den vier Ziffern der Jahreszahl verschont worden waren. Dieses selbe H. H., ja dieselbe Jahreszahl 152(9?) könnte hier gestanden haben; denn ich halte das fragliche Bildchen in Augsburg für nichts Geringeres als ein Werk H. Holbein d. J., und zwar aus der Zeit seiner höchsten Kraft, und mit dem reinen Maßstab der künstlerischen Größe gemessen, dem Schönsten vergleichbar, was er je geschaffen. Diese Ansicht wird nun freilich — das muß ich voraussehen — von denen nicht sogleich getheilt werden, deren Beruf es seit lang oder kurz gewesen wäre, ein bedeutendes Werk der Augsburger Galerie nach seinem ganzen Werthe zu erkennen; jedenfalls aber habe ich das Bewußtsein, mich mit meinem Urtheil nicht übereilt zu haben, ganz im Gegentheil, denn schon im Jahre 1849 fesselte mich die Schönheit des Bildes; 1852 und 1858 schien es mir „zwischen Tizian und Holbein zu schweben, des einen wie des andern würdig", erst 1863 schrieb ich in mein Tagebuch: „die Madonna mit dem Kinde, die mich von jeher

so entzückt, erkenne ich jetzt mit ziemlicher Sicherheit als ein Werk H. Holbein's d. J., der Kopf der Madonna nach Tizian und eben so schön; das Kind eine ganz spezifische Gesichtsbildung, sicher nach seinem eignen Knaben, mit fast grinsendem Lächeln, aber von ganz erstaunlicher Wahrheit; das wunderschöne, breitmassige, braune Kleid der Mutter, das so ungemein weich und dabei doch sicher und mit künstlerischem Verständniß behandelt ist, vertrieben und von seinem Uebergange, findet sich ganz so in einem seiner frühern Bilder." Der Kopf der Jungfrau ist allerdings von tizianischer Schönheit, ohne daß deßhalb im geringsten eine Nachahmung anzunehmen wäre. Holbein war der Mann dazu, alle großen Strömungen der Zeit, auch unbewußt, in sich aufzunehmen. Man sieht, daß ich mich keiner plötzlichen Inspiration rühme, und daß in Bezug auf dieses Bild wenigstens meine Eindrücke sich nur sehr langsam klärten. Ich erwarte von der Zeit und dem Urtheil Einsichtsvoller die Bestätigung (oder die Widerlegung) dieser meiner Ansicht. Noch sei im Vorübergehen erwähnt, daß in dem Bilde Nr. 694, einer Maria, die dem Kinde die Brust reicht, dem Martin Schaffner zugeschrieben, der verkürzte Kopf des Kindes offenbar holbeinisch und zwar von reinerer Schönheit als in Nr. 398 ist. — Das dritte Bild, mit dem ich mich befassen will, ist Nr. 388 des Marggraff'schen Kataloges: Maria hält in der Rechten eine weiße Rose und faßt mit der Linken den rechten Fuß des Kindes, das auf dem Zipfel ihres blauen Mantels liegt, an ein helles Kissen sich lehnend. Weiter hinten steht ein weißgekleideter junger Mönch. Ganz vorn liegt eine weiße Rose mit einigen Blättern. Dieß reizende Bildchen von ungemein heller und zarter Färbung war bis jetzt dem Parmegianino (Franc. Mazzuola) zugeschrieben, wie es auch in der That eine in den wesentlichen Theilen genaue Wiederholung (ohne den jungen Mönch) eines Bildchens von Parmegianino in der Pourtalès'schen Sammlung zu Paris ist. Prof. M. erkennt nun zwar darin ein „feinempfundenes in angenehmem, kühlem Ton sauber gemaltes Bildchen, das in den Charakteren der Hauptgruppe entfernt (!) an die Art des Parmegianino erinnert," aber „der sentimentale Gedanke der dem Ganzen zu Grunde liegt, die Komposition, die malerische Behandlung und der Gesichtstypus der Madonna" lassen ihn in dem Ganzen das Product eines modernen Künstlers erkennen (!!) — womit er sagen will, zwischen 1807 und 1819 entstanden (!) (S. Vorwort S. VI.) Nun gibt es im ganzen Verlauf der Kunstgeschichte keinen Zeitpunkt, wo die Technik niedriger gestanden, die Behandlung flauer, die Farbe schwerer und undurchsichtiger gewesen wäre, als dieses Jahrzehnd. Jenes Bildchen aber ist 1852 gereinigt worden, das Machwerk liegt offen vor den Augen des Beschauers und erweist sich als das gerade Gegentheil der Malerei vom Anfang unseres Jahrhunderts: die Farbe ist durchsichtig und hell, aber etwas trocken, die Umrisse sind festgezeichnet und hart bis zum Schneidenden, lauter Eigenthümlichkeiten durch die sich Girolamo Mazzuola von seinem Vetter Francesco unterscheidet, und in der That ist das vorliegende ein sehr ausgesprochenes Werk des Girolamo und eines der besten Bilder der Augsburger Galerie, die an guten Bildern wahrlich keinen solchen Ueberfluß hat, daß man sie so wohlfeilen Kaufes hinzugeben brauchte. — Erträumte Schätze an die Stelle der wirklichen zu setzen, das haben wir schon ehedem als das System (vielmehr als die Schwäche) unseres Verf. kennen gelernt. Wir aber können uns dabei ein für allemal nicht zufrieden geben. Nur in der Wahrheit ist Heil, und die Wahrheit soll deßhalb auch rücksichtslos gesagt werden. Wir wenden uns darum jetzt zu Nr. 383, dem geträumten Schatz der Augsburger Galerie, dem vermeintlichen Kopf des Leonardo, der in sicherm Verschluß hinter dem Stillleben des J. de Barbari ruht. „Wahrscheinlich Leonardo da Vinci" nennt der neue Katalog das Bild, sucht dann aber in einer langen und gelehrten Abhandlung dieses weibliche Brustbild als ein sicheres Werk des großen Florentiners hinzustellen. Wohl weiß ich, daß diese Ansicht schon früher von achtbaren Autoritäten vertreten worden ist, allein dieß kann mich nicht bestimmen, „auf die Worte des Meisters zu schwören:" ich habe zu keiner Zeit mich überreden können, daß dieses Brustbild von der Hand des Leonardo sei. Im Vorrathe der Galerie befand sich das Bild seit undenklicher Zeit, verachtet und vernachlässigt (unter dem Namen „toskanische Schule"). Was ist natürlicher, als daß der Erste, der es aus dem Staube hervorzog und den leonardischen Schulcharakter deutlich darin erkannte, auch alsbald bis an die Grenze des Möglichen ging und, um die Unwissenheit der betreffenden Behörden in recht grelles Licht zu setzen, das große Wort Leonardo „gelassen aussprach." Wer sich mit der Technik Leonardo's vertraut gemacht hat — was man eigentlich nur in Paris und in Mailand thun

kann (sowie durch unvollendete Bilder seiner Hand in Florenz und in Rom), der weiß, daß der Meister nie diese glatte Ausführung, diese gläserne Durchsichtigkeit der Farbe, diese Kälte im Ton und diese schwarzbraunen Schatten hat. Auch ist der Gesichtstypus nicht sehr edel und der Ausdruck finster, (was zu lächerlichen Auslegungen Veranlassung gegeben hat). Ebenso läßt die Brust in Zeichnung und Farbe zu wünschen übrig, was aber hauptsächlich auf Rechnung des verdorbenen Zustandes des Bildes kommen mag. Der Maler ist übrigens wohl bekannt, der sich, als der wenigst selbständige von Leonardo's Schülern, seiner Behandlung äußerlich am meisten näherte, besonders in einzelnen Köpfen und Halbfiguren: es ist Gian Pedrini, den man hauptsächlich in Mailand kennen lernt, in Halbfiguren der heil. Katharina, Magdalena, Lucrezia u. s. w., Gian Pedrini, dem die Modellirung und das sfumato nach Art des Meisters besser gelingt als z. B. dem A. Salaino und dem Marco Uggione. Glücklich freilich, dreimal glücklich dürfte die alte Schwabenhauptstadt am Lech sich schätzen, wenn sie wirklich einen Kopf von der Hand des Leonardo da Vinci besäße; so aber wie die Dinge stehen, befindet sich, meines Wissens, in ganz Deutschland kein Pinselstrich von seiner Hand, am allerwenigsten wol in Dresden, wo der Katalog aus eigener Machtvollkommenheit beschließt, daß ein sehr liebenswürdiger und vollkommen ausgesprochener Lorenzo di Credi den Meister Leonardo vorstellen soll! — Eine Halbfigur in der Art der oben angeführten besitzt auch die Augsburger Galerie: es ist Nr. 187, hier Marco da Uggione genannt; auf den ersten Anblick erscheint es wie ein Gian Pedrini, weist sich aber bei näherer Betrachtung als ein Werk des J. Hemessen aus, der, außer der Nachahmung seines Landsmannes Quintin Metsys, bald nach Albrecht Dürer hin (dessen Zeichen er sogar gewagt hat auf seinen Bildern anzubringen), bald nach Mailand schielt, immer aber durch seine gemeinen Typen, seine harten Umrisse und seine abscheuliche braune Farbe sich verräth. — Nr. 234 „(angeblich) Palma vecchio", Brustbild einer jungen Frau, singend, in goldgesticktem Purpurkleide, ist unverkennbar von der Hand des Bernardino Licinio, Bruders des Pordenone, der in seinen gelungensten Werken, wie in der großen Altartafel der Frari zu Venedig, hohen Adel der Charaktere und fast tizianische Kraft der Färbung erreicht, in der Regel aber in der Nachahmung seines Bruders befangen erscheint, dessen Schwung in dem Aengstlichen, zuweilen sogar Eckigen seiner Umrisse erlahmt, während seine Färbung gewöhnlich trocken und sein Fleischton zu gleichmäßig röthlich erscheint. Seine Bilder sind nichts weniger als selten, nur gehen sie meistens unter anderen Namen, gewöhnlich unter dem seines Bruders; Letzteres ist z. B. der Fall in Dresden, wo Nr. 252 ein unverkennbarer Bern. Licinio, zudem auch bezeichnet ist „P. (oder B.?) Licini", dennoch aber im Kataloge dem G. Antonio Regillo da Pordenone zugeschrieben wird. Mit großem Unrecht führt übrigens Prof. Marggraff in seiner Notiz über Palma den Dialogo des Paolo Pino von 1548 an, welcher den alten Palma als kürzlich verstorben anführen soll. In jener Stelle wird einfach eine Reihe bedeutender Maler aufgezählt, „che sono morti", die nicht mehr unter den Lebenden weilen, darunter auch Giotto Firentino! — Zu den Entdeckungen unseres Verf., die mich etwas ungläubig lassen, gehört die Bezeichnung von Nr. 356, CESAR. D. F^{e}., was auf Cesare da Sesto gedeutet wird, möglicher Weise mit Recht; aber da muß vor allen Dingen der Stil des Bildchens, dessen ich mich durchaus nicht entsinne, den Ausschlag geben. Es giebt andere Maler, deren Name mit Cesare anfängt. C. da Sesto's Bilder sind selten, seine Bezeichnung aber ist mehr als selten; ich erinnere mich überhaupt nur eine einzige gesehen zu haben und zwar auf dem großen Rund mit der Madonna und Heiligen, im Vatikan, einem ungemein schwachen Bilde, das ohne die Bezeichnung Niemand für das Werk des liebenswürdigen und bedeutenden Meisters halten würde. Die Bezeichnung aber erlaubt keinen Zweifel. Sie lautet: CESARE DA SESTO. 1523, so daß der Meister nicht, wie unser Verf. sagt, „vor 1521 gestorben" sein kann. — Stark fehlgegriffen hat unser Verf. bei Nr. 439, wo er, von der Existenz des Malers Lambrecht nicht überzeugt, schließlich eine Verwechselung mit dem „Pariser Maler Nicolas Lancret" für möglich hält. Warum nicht gar? N. oder C. Lambrecht, Lambrechts gehört zu den Malern, die zwar nicht häufig in den Kunstbüchern figuriren, desto gemeiner aber in der Bilderpraxis sind, wo man deren zu Dutzenden findet, meist paarweise. Sie sind von weitem erkennbar an gewissen klumsigen Typen, am Vorherrschen des Blau bei sonst angenehmer Harmonie der Farbe und an weicher Behandlung. Der Meister fehlt übrigens keineswegs ganz in den Galerien, und selbst Nagler hat ihn und führt von seiner Hand in Schleißheim ein

kleines Bild an mit einer Gesellschaft von Männern und Frauen an einem Tisch. Dies sind die Gegenstände, die man fast immer von ihm sieht. Auch die Galerie von Braunschweig besitzt zwei solche Gesellschaftsstücke, und ebenso die ständische Gemäldesammlung in Prag (Hofer'sche Sammlung, VIII, Nr. 69 und 71). Der Maler war höchst wahrscheinlich ein Oesterreicher, vom Anfang des 18. Jahrhunderts. — Nr. 376 „(Wahrscheinlich) Lelieul, C., Federviehmaler in der Weise des Weenix." Diesen befremdlich klingenden Namen hat Hr. M. aus Nagler's Monogrammenlexikon entnommen, welcher das Zeichen C. L. F. so deutet. Nach meiner Erfahrung heißt dieser Meister aber C. Lilienbergh oder Lelienbergh; ein Bild mit seinem Monogramm und 1625 findet sich im Berliner Museum, ein anderes mit seinem ausgeschriebenen Namen und 1654 in der Dresdner Galerie. Auch noch die Jahreszahlen 1657 und 1663 kommen auf Bildern dieses trefflichen Malers vor. — Nr. 202, eine Landschaft, wird dem Dierick Rombouts zugeschrieben. Dieser aber, ein Antwerpener und Nebenbuhler des Rubens, ist ausschließlich als Historienmaler bekannt, während der Landschaftsmaler, ein Holländer und Nachahmer Ruysdael's, dessen Bilder ziemlich häufig vorkommen, mit jenem nichts, auch den Namen nicht gemein hat, da er J. Rontbout oder Rontbouts hieß. — J. Heinr. Roos ist nicht zu Otterndorf, sondern den 27. Octbr. 1631 zu Ottersberg geboren, wie der Verf. aus Gwinner's Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., S. 205, hätte ersehen können. — Aus dem Monogramm W. D. P., Num. 577, weiß der Verf. nichts zu machen. Er liest das P. für pinxit, obschon es bedeutend größer geschrieben ist als die beiden anderen Buchstaben, und nennt „W. D. einen unbekannten Maler des XVII. Jahrh." Wer aber mit Bildern vertraut ist, dem fällt bei diesen drei Buchstaben sogleich W. de Poorter ein, ein allerdings ziemlich selten vorkommender Holländer, mehr Stillleben- als Figurenmaler, von dem jedoch die Dresdner Galerie zwei historische Kompositionen besitzt, eine Esther vor Ahasverus, und eine Ehebrecherin vor Christus geführt, beide bezeichnet: W. D. P. 1645. Dieselben drei Anfangsbuchstaben mit 1630 trägt ein allegorisches Bild mit Waffen, Krone, Scepter und Todtenkopf, im Museum zu Rotterdam, und mit denselben Buchstaben bezeichnet ist eine Wiederholung im Kleinen des nämlichen Bildes, die das Braunschweiger Museum unter Nr. 874 besitzt.

Bis nach Amsterdam scheint Hr. Prof. Marggraff seine Ausflüge nie ausgedehnt zu haben, sonst hätte er sicher nicht, in der Anmerkung zu Nr. 564, von dem „Flusse L'Y" gesprochen! Wenn wir über dieses Versehen lächeln, so mag dagegen Mancher den Kopf schütteln und sich die Stirne reiben, wenn er hier wiederholt findet, was er schon seiner Zeit im Münchner Pinakothek-Katalog gelesen, daß nämlich Rembrandt „seit 1639 von der gegenständlichen Auffassung der Natur zur Lösung künstlicher Farbenprobleme übergegangen" (?) sei. — Stutzig gemacht hat mich die Notiz, welche der Verf. zu Nr. 422 giebt, wonach Andrea Mantegna nicht am 13. Septbr. 1506 gestorben wäre, sondern wahrscheinlich noch fünf Tage länger gelebt hätte. Woher kommt Hrn. M. diese entschiedene Abneigung gegen den 13. Septbr., während doch unsere Quellen, meines Wissens, dahin lauten, daß Mantegna's Sohn Francesco dem Marchese Gonzaga am 15. Septbr. den Tod seines Vaters meldet, der den Sonntag vorher stattgefunden habe? Dieser Sonntag aber war der 13. Im Jahre 1802 veröffentlichte Ab. Zani diesen Brief in seinen Materiali per servire alla storia dell'incisione. Hat Prof. M. etwa genauere Nachrichten? — Und nach dieser sei nur noch eine einzige, kurze Frage an denselben gerichtet: Was ist denn aus einem „ausgezeichneten kleinen A. Brouwer" geworden, den ich, leider ohne nähere Bezeichnung, in meinen Notizen finde, in dem Katalog der Augsburger Galerie aber nicht entdecken kann?

Zur Holbein-Literatur.

Von **Gottfried Kinkel.**

(Mit Abbildung).

Some account of the life and works of Hans Holbein, Painter, of Augsburg. By Ralph Nicholson Wornum, Keeper and Secretary, National Gallery. London, Chapman and Hall, 1867. 4⁰. 426 Seiten.

Holbein und seine Zeit. Von Dr. Alfred Woltmann. Zweiter Theil. Mit Holzschnitten. Supplement, enthaltend Verzeichniß der Werke Holbeins, nebst Namen- und Sachregister. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. Groß 8⁰. XX und 496 Seiten.

Keine Partie in der Geschichte der Malerei ist während der letzten Jahre so erfolgreich durch die Forschung aufgehellt worden, wie die Kunst der deutschen Meister aus der Reformationszeit. Der Antheil an ihnen ist bei allen Liebhabern im Steigen; für keine Kupferstiche und Holzschnitte bezahlen die Sammler jetzt so fabelhaft hohe Preise, als für Dürer, Holbein und Lucas von Leyden, und selbst die winzigen Blättchen der kleinen Meister, zumal von Hans Sebald Beham und Georg Pencz, sind gegenwärtig, gute Abdrücke vorausgesetzt, theurer als z. B. die schönsten großen Arbeiten der glänzenden Kupferstecher aus Rubens' Schule. So mehren sich auch die Monographien über diese altdeutschen Maler. Freilich über den Meister des Todes der Maria in München und über Matthäus Grunewald schwebt noch Dunkel; nicht einmal ein Katalog ihrer Werke ist bis jetzt versucht worden. Aber der ältere Cranach hat in Schuchardt, Dürer in A. von Eye gründliche Darsteller gefunden, und auf Holbein's früher halb mythologisches, nur stellenweis durch die Maler-Anekdote falsch überschimmertes Leben und Schaffen hat sich die Forschung seit dem Anfang der sechziger Jahre so koncentrirt, daß Wesen und Leistung des großen Meisters jetzt vollständig wie im schattenlosen Mittagslicht vor uns sich ausbreiten. Das Wesentlichste dazu haben die beiden Bücher gethan, deren Titel an der Spitze dieses Berichtes stehen; aber sie selbst stützen sich vielfach auf glückliche Funde, welche andere Forscher gemacht haben. Es ist Holbein zu Gute gekommen, daß er ein internationaler Künstler war, den Deutschland, die Schweiz, England als ihren Bürger in Anspruch nehmen; aus allen drei Ländern hat sich die Untersuchung ihm zugewendet. Die wichtigen archivalischen Forschungen des verdienten Herrn His-Heusler in Basel haben die dortigen Familienverhältnisse des Meisters, seine Heirath mit einer Wittwe, seine Nachkommenschaft in helles Licht gestellt und auch über die Werke manchen Zweifel gelöst. Die Auffindung seines Testaments in England durch Herrn W. H. Black, welche dieser 1861 zuerst in der Society of Antiquaries mittheilte, hat das bisher nach der Ueberlieferung stets als irrig angenommene Todesjahr Holbein's auf 1543 festgesetzt und damit alle die zahllosen Porträts ihm aberkannt, die, nach diesem Jahr entstanden, bisher auf seine Rechnung gesetzt wurden. Größere Aufmerksamkeit richtete sich in Folge dessen auf Namen und Personen der in England lebenden Maler, denen also nun diese Porträts zuzuschreiben waren, und hier haben die Herren J. G. Nichols und Georg Scharf, Direktor der National Portrait Gallery in London, bedeutende Mittheilungen gemacht. Aus den im Druck erschienenen englischen State Papers sind fernere Aufklärungen gekommen über Holbein's Besoldung und seine Arbeiten im Dienste Heinrichs VIII., besonders die von ihm gemalten Brautporträts. Die große Bildnißausstellung in South Kensington bei London, welche im Sommer 1866 stattfand, führte nicht weniger als 63 sogenannte Holbein's auf, die zum Theil aus zahlreichen, sonst nicht leicht zugänglichen Privatsammlungen hergeliehen waren und wenigstens eine seltene Gelegenheit boten, das Untergeschobene mit dem Aechten zu vergleichen. Die Sichtung fiel schrecklich aus, denn unter jenen 63 Bildern, unter denen viel Schund sich befand, konnten höchstens neun als wirklich von Holbein's Hand bezeichnet werden! Dazu kommt nun das schnelle Reisen der Neuzeit und die Zuverlässigkeit, womit die Photographie, wenigstens für Handzeichnungen, die Mittel zu vergleichenden Studien uns gewährt. Alles dies,

auf Holbein sich koncentrirend, hat für vollständige und erschöpfende Forschung das Einzelmaterial in großer Fülle uns geliefert, und die Werke von Wornum und Woltmann haben den reichen Herbst eingeschnitten.

Mit welchem Schmerz aber erfüllt uns dieser jetzt möglich gewordene Ueberblick über die unerhörte Fülle von Arbeit, welche dieser reiche Geist im Raum eines kurzen Lebens von nur achtundvierzig Jahren geleistet hat! Gleich seinem älteren Zeitgenossen Lionardo, dessen drei Hauptwerke Bosheit, Krieg und Restauration vernichtet hat, ist auch Holbein grausam von der Zeit behandelt worden. Seine Fresken in Luzern, seine Prachtkompositionen historischer und allegorischer Art im Baseler Rathhaussaal sind zerstört; die geistvollen Triumphe des Reichthums und der Armuth im deutschen Stahlhofe zu London verschollen; die lebensgroßen Porträts Heinrich's VIII. und seines Hauses in Whitehall mit dem Palast abgebrannt; und das zum Rang eines historischen Bildes sich erhebende Familienporträt des Thomas Morus nur noch in geringen Kopien erhalten! Alle diese grandiosen Werke leben nur noch in seinen Handzeichnungen ein schattenhaftes Leben fort, und selbst von seinen Porträts in Oel sind fast die meisten verloren oder verschollen, andere durch Verputzen und Uebermalen ruinirt. In großer Fülle und theilweis auch in prächtiger Erhaltung sind dagegen seine Zeichnungen vorhanden, und große Formschneider, die ihm gleichzeitig waren, haben seine köstlichsten Erfindungen in Holzschnitt uns gerettet. Nur in seinen Kunstwerken lebt er überhaupt noch für uns; kein Aufsatz, ja kein Brief von seiner Hand spricht zu uns, kein geistreiches Dictum von ihm ist überliefert; wenn man ein paar Verse ausnimmt, die er auf die Rückseite einer Zeichnung setzte und die schwerlich von seiner eignen Mache sind, haben wir sogar seine Handschrift nur auf den Beischriften einiger Gemälde und Zeichnungen von ihm, z. B. die Bemerkungen über Abänderungen und Beiwerk auf der Skizze zu dem Familienbild des Thomas Morus, welche Holbein dem Erasmus aus England mitgebracht hatte, und in den kleinen nicht sehr orthographischen Notizen auf den Zeichnungen für künftige Oelporträts, wo er für seine eigne Erinnerung Stoffe und Farben angab, wie er sie an dem eben vor ihm sitzenden Original sah. Diese Notizen sind auch auf den englischen Porträts in deutscher Sprache; in dieser Sprache fuhr er also fort zu denken. Er war überhaupt ein Künstler, bei dem Alles in die Praxis aufging, und nur aus seinen Gemälden und Zeichnungen, nicht mit greifbaren Worten, redet seine Seele noch zu uns.

Herr Galerie-Inspektor Wornum ist ein für Verbreitung kunstgeschichtlicher Kenntniß in England sehr verdienter Mann. Er war früher Professor der Geschichte der ornamentalen Kunst an der Zeichenschule von South Kensington bei London und schrieb damals seine „Analysis of Ornament. The characteristics of styles. An introduction to the study of the history of ornamental Art“, sowie unter dem Titel „The Epochs of Painting“ ein gutes Handbuch der Geschichte der Malerei, das mehrere Auflagen erlebt und das Studium des Faches unter den dortigen Künstlern sehr geweckt hat. Seit ungefähr zehn Jahren ist Wornum Inspektor der Nationalgalerie geworden und hat die bisherigen Lücken der Sammlung, unterstützt durch den liberalen, alljährlich vom Parlament verwilligten Etat, mit einsichtigen Ankäufen ergänzt; besonders die ältere Schule Italiens und der Niederlande sind dort jetzt vortrefflich vertreten, und der große Italienersaal ist heute eine der schönsten Sammlungen italienischer Bilder im Norden, wie man besonders aus den zahlreichen Anführungen in Lübke's Grundriß der Kunstgeschichte ersehen wird. In den letzten zwölf Jahren hat die Sammlung durch Geschenk, Vermächtniß und Ankauf sich an Zahl der Werke beinahe verdreifacht; sie besaß schon 1866 über 750 Bilder der älteren Schulen, wozu noch die Turner's und die anderen Sachen der Vernon-Galerie kommen, so daß die National Gallery rasch zum Rang einer der ersten Bildersammlungen der Welt emporsteigt. Wornum lieferte zu derselben den Katalog, der fast jedes Jahr eine neue Auflage erlebt, da er, was sehr zu empfehlen, für nur Einen Schilling verkauft wird. So können alle Erträge der neuesten Forschung rasch nachgetragen werden, und gerade hierin ist Wornum besonders fleißig. Ich kenne keinen Katalog einer öffentlichen Galerie, den ich an Vollständigkeit, Zweckmäßigkeit und solider Fassung diesem vorzöge; besonders schätzbar für den Kunsthistoriker ist, daß von jedem Bild, soweit das möglich, der Stammbaum mitgetheilt wird. Mehrere Jahre hat Wornum sodann auf die Untersuchungen

über Holbein verwendet, auch dafür den Kontinent besucht und in englischen Archiven und Bibliotheken manches Bedeutende gefunden, wohin u. A. das in dem Buch über Holbein abgedruckte Inventar der 178 Kunstwerke gehört, welche Heinrich VIII. bei seinem Tode hinterließ (vom Jahre 1547).

Herr Dr. Woltmann, durch seinen Verwandten Geheimrath Waagen, den verdienten Periegeten, früh in die Kunstgeschichte eingeführt, begann als ganz junger Mann seine umfassenden Studien über Holbein und folgte dessen Spur fast über den ganzen Kontinent, dann auch, für den zweiten Band, durch England. Da er Muße und Mittel hatte, seine Forschung nach allen Richtungen auszudehnen, war er im Stande, das Beste und Nützlichste zu geben, was ein junger Forscher zu bieten hat: eine solide und allseitige Monographie. Sein Werk über Holbein, das soeben, von ihm stark revidirt, auch in englischer Uebersetzung in London (bei Bentley) erscheint, hat ihn sofort unter die geachtetsten Kunstforscher unserer Zeit gestellt, und wir freuen uns des raschen und verdienten Erfolges, den es ihm gebracht hat, daß er bald nach Vollendung des zweiten Bandes vom Privatdocenten zu Berlin in die ehrenvolle Stellung als Professor der Kunstgeschichte am Polytechnikum zu Karlsruhe berufen worden ist.

Die beiden Bücher des Engländers und des Deutschen setzen sich verschiedene Ziele. Wornum sagt bescheidentlich in seiner Einleitung (S. 18): „Ich habe dem Leser alles dargeboten, was ich über Holbein's Leben ermitteln konnte; habe nach Umständen mit mehr oder weniger Detail, Nachricht von allen seinen Hauptwerken, zumal als Maler und Zeichner, gegeben; habe endlich in meiner Untersuchung mich bemüht, das Aechte von dem Untergeschobenen zu sondern.“ In diesen etwas engen Grenzen hat der Verfasser auch ehrlich und gewissenhaft seinen Zweck erreicht. Sein Detail ist fleißig und kritisch durchgeprüft: in seinen größeren Anschauungen genügt er weniger. Zwar macht auch er zuweilen Anläufe, die allgemeinen Zustände zu schildern, unter denen Holbein arbeitete, zumal was England betrifft, und seine Notizen über Einzel-Umstände bei bestimmten Bildern des Künstlers, z. B. den verschiedenen Brautportraits, die Holbein für Heinrich VIII. malte, sind werthvoll. Aber die Schilderung des englischen Lebens beschränkt sich meist auf Auszüge aus Froude's bekanntem Geschichtswerke, er ist eifriger Protestant und erfüllt sich sogar mit einer wirklichen Begeisterung für Heinrich VIII. Die eigentliche geistige Atmosphäre in Deutschland, der Schweiz, England, aus der Holbein's Schaffen den Athem zog, wird uns aus Wornum's Buche nicht klar. Die philosophische Geschichtsbetrachtung liegt überhaupt nicht in der Art des Engländers, und dieß giebt den Schlüssel zu Wornum's Urtheil über den ersten Band von Woltmann: er nennt ihn ein vortreffliches Werk, „obwohl es in Auffassung und Behandlung ganz deutsch ist.“

Gerade hier sehen nun wir Dr. Woltmann's größten Vorzug. Sein Buch ist in historischem Geist geschrieben, der den Baum nicht zeichnen will, ohne die Wurzel aufzudecken. Sein Titel, der nicht Holbein allein, sondern auch „seine Zeit“ einschließt, erhebt gleich einen höheren und weiteren Anspruch. Diesen Anspruch erfüllt auch das Werk. Jenen lebhaften Schilderungen des Lebens in Augsburg und Basel, die uns im ersten Bande erfreuten, entspricht in diesem zweiten, mit dem allein wir uns hier beschäftigen, die Anschauung des englischen Wesens, wie Holbein es bei seiner Uebersiedelung nach London antraf und wie es sich unter den Launen Heinrich's VIII. mehrfach umwandelte. Auch die Vergleichungen Holbein's mit Dürer, Raffael und dem späteren Van Dyck tragen diesen Charakter allgemeinerer Umschau. Da und dort begegnet dem Biographen Holbein's, was jedem Biographen begegnet, daß er seinen Mann auch in den unbedeutenden Leistungen etwas überschätzt. Besonders aber versucht Woltmann vollständig zu sein, Alles von Holbein, was noch vorhanden, zu sehen und zu sichten, und so hat er es zuletzt zu jenem Gesammtverzeichniß von Holbein's Werken gebracht, das für alle künftigen Kataloge Holbein's die Grundlage bilden wird.

Chronologisch stehen beide Werke so zu einander, daß Wornum's Buch, im Jahr 1867 erschienen, gerade zwischen die beiden Woltmann'schen Bände von 1866 und 1868 hineinfällt. Für die kontinentale Hälfte von Holbein's Leben hat also der Engländer den Deutschen, für die Londoner Hälfte dieser den Engländer zum Vorgänger gehabt. Letzteres war für Woltmann sehr vortheilhaft, es führte ihn in die Galerien Englands ein und gab ihm nützliche Winke für die dort sehr zerstreuten Werke Holbein's. Da indessen die Hauptresultate Wornum's in den zweiten Band Wolt-

mann's übergegangen sind, dürfen wir uns im Folgenden wohl auf einzelne Bemerkungen und Urtheile über das englische Buch beschränken, welche mehr nur auf Details Bezug haben.

Woltmann hat im ersten Bande den in die Kunstgeschichte eingeschwärzten Großvater Hans Holbein wohl auf immer beseitigt. Von dem Vater Holbein, der also neben dem berühmten Sohn als einziger Hans der Familie stehen bleibt, glaubt Wornum (S. 541) das Geburtsjahr entdeckt zu haben und es auf 1460 feststellen zu können. Es befindet sich nämlich in der königlichen Galerie zu Hampton Court ein Doppelportrait in Einem Rahmen, die Brustbilder eines Mannes und seiner Frau darstellend. Sie tragen die Jahreszahl 1512, und das Alter des Mannes ist auf 52, das der Frau auf 35 angegeben. Der Katalog nennt als Maler den jüngeren Holbein und sagt, es seien die Bildnisse seiner Eltern. Hiergegen hatte ich schon vor zwei Jahren Zweifel geäußert, als ich für ein englisches Kunstjournal über Wornum's Buch berichtete. Wir besitzen nämlich in Sandrart's „deutscher Akademie" in Kupfer gestochene Brustbilder von diesem Vater Holbein und dessen Bruder Siegmund Holbein, welche Sandrart nach Zeichnungen des jüngeren Hans Holbein machte, die in seinem Besitz und ebenfalls von 1512 datirt waren. Das Bildniß des Siegmund stimmt entschieden mit anderen Bildnissen desselben von des jüngeren Holbein's Hand, deren eines, aus dem Berliner Portraitbuch, Woltmann im ersten Band (S. 120) in Holzschnitt mitgetheilt hat; ja auch das wirkliche Original, nach welchem Sandrart's Kupferstich ausgeführt ist, scheint jetzt im Besitz des Herrn J. C. Robinson in London aufgefunden zu sein (Woltmann II. S. 463). Wenn also Sandrart ein ächtes Portrait Siegmunds, des Oheims, von dem jüngeren Holbein besaß, so ist nur billig anzunehmen, daß er auch von dem Gegenstück, dem Portrait des Vaters Holbein, die Wahrheit sagt, daß dieser also 1512 so ausgesehen hat, wie Sandrart's Kupferstich ihn darstellt. Demnach hätten wir, wenn die Bezeichnung des Bildes in Hampton Court richtig wäre, zwei Portraits desselben Mannes, beide von dem Sohne und zwar beide im Jahr 1512 gemacht. Grade dies erschien mir sofort unmöglich, denn der mürrische, philisterhafte und bartlose Kopf in einer Pelzmütze auf dem Oelbilde in Hampton Court stimmt auch gar nicht zu dem leutseligen und liebevollen Antlitz mit vollständigem Bart, das der Sandrart'sche Stich, so wie auch andere traditionell angenommene Bildnisse des Vaters Holbein aufweisen. Dieser Zweifel hat seitdem seine Bestätigung erhalten, da auch für diesen Kopf das Sandrart'sche Original in Besitz des Herzogs von Aumale in Twickenham aufgetaucht zu sein scheint (Woltmann Bd. II. S. 476 f.).*) Woltmann glaubt das Bild in Hampton Court nicht einmal von dem jüngeren Holbein gemalt, sondern schreibt es dem älteren Holbein zu; im Katalog der Gemälde Karl's I. bei Woltmann (Bd. II. S. 378) wird es auch nur als aus Deutschland importirt und „gemacht von einem guten deutschen Maler" bezeichnet, hat also keine Tradition für sich, obwohl sonst dieser Katalog bei anderen Bildern mehrmals den Namen Holbein anführt. Auf die Bestimmung des Geburtsjahres des Vaters Holbein und, was interessanter wäre, auf ein Portrait seiner Mutter müssen wir also Verzicht leisten.

In die Schilderung aller früheren Holbein'schen Werke, die man noch in Deutschland und der Schweiz sieht, können wir Herrn Wornum nicht folgen. Allbekannt ist die Baseler Altartafel mit acht Scenen aus der Passion, für welche Kurfürst Maximilian von Baiern im Jahr 1641 eine große Summe bot; der Rath von Basel aber schlug den Verkauf ab. Das Werk ist durch Sandrart's bewunderndes Zeugniß und durch alte Ueberlieferung als Holbein Sohn anerkannt; erstaunen muß uns daher, daß Wornum es nicht ihm, sondern dem Vater oder möglicherweise dem Oheim Siegmund Holbein zuschreibt. Das Werk ist 1770 von einem Stuttgarter Maler Grooth restaurirt worden, ehe der Rath es aus seinem Saal an die Bibliothek (das jetzige Museum) abgab. Wornum vermißt des jüngeren Holbein durchsichtige Farbe, seine Freiheit in der Ausführung und seine Kraft,

*) Woltmann sagt dort: „S. Königliche Hoheit der Herzog von Aumale hatte „die Gnade", nicht nur dem Verf. selbst eine Photographie anfertigen zu lassen, sondern ihm auch auf seine Bitte ein zweites Exemplar für das Berliner Museum zu übergeben." Diese Redensart sündigt gegen den guten Geschmack und die Würde der Wissenschaft. Wenn ein fürstlicher Sammler dem Kunsthistoriker behülflich ist, ein gerechtes Urtheil über Werke seines Faches auszusprechen, so ist dies einfach eine Aufmerksamkeit, Gefälligkeit oder allenfalls Gewogenheit, aber unter einen anderen und höheren Ausdruck darf man es nicht bringen, als wenn ein bürgerlicher Besitzer dasselbe thut.

am allermeisten aber seine Fähigkeit, individuelle Charaktere zu sehen und darzustellen; er findet dagegen in der Tafel mehr das Impasto der Paulusbasilika in Augsburg, des Hauptwerkes von Vater Holbein, sowie auch dessen übertriebene Stellungen und den Typus seiner Gesichter. Auch Rumohr hatte das Bild dem jüngeren Holbein abgesprochen, und das bleibt wahr, daß das Kolorit aus der Manier auch der Jugendwerke Holbein's herausfällt. An den beiden berühmten Brustbildern der „Offenburgerin" in Basel, als Lais Corinthiaca und wiederum als Venus mit Amor dargestellt, hatten schon mehrere gezweifelt, und auch Wornum verwirft einfach das Zeugniß des Amerbach'schen Inventars, das Hans Holbein ausdrücklich als Maler beider Bildnisse nennt und die dargestellte Schöne als eine „Offenburgerin" bezeichnet. Man hat an einen Niederländer, auch an einen Mailänder denken wollen; Wornum findet hier „einen entschieden mailändischen Charakter, in der Manièr der Schule des Lionardo."

Aber Einflüsse von Mailand her zeigen sich doch bei Holbein auch sonst noch, und sein Morett in Dresden hat ja so lange für einen Lionardo gegolten. Jedenfalls sind die Baseler Bilder am Ort selbst gemalt; denn der unermüdliche Herr His-Heusler hat die historische Persönlichkeit der Offenburgerin gefunden in einer Dorothea Offenburg, welche im Jahre 1545 von ihrem Manne Joachim von Sultz wegen anstößigen Lebenswandels geschieden worden ist (Woltmann's Bd. II. S. 443). Ebenso fällt die bei dem Familienportrait von Holbein's Frau und Kindern geäußerte Behauptung Wornum's zu Boden, das jüngere auf dem Schooß der Mutter sitzende Kind sei kein Mädchen, denn Holbein habe von seiner Baseler Frau nie eine Tochter gehabt. Die Evidenz des Bildes, das Mädchenkleid und die um das Haupt gebundenen Zöpfchen lassen über das Geschlecht des Kindes gar keinen Zweifel, und es ist jetzt aus dem Baseler Sterberegister bewiesen, daß 1590 sogar zwei Töchter dem weiland berühmten Maler Johannes Holbein zu Basel gestorben sind. Das Alter des Kindes ist etwa zwei Jahre, es kann also nach der Abreise des Vaters nach England 1526 geboren und doch 1524 bei Holbein's erstem Wiederbesuch seiner schweizer Heimat gemalt sein, wie man jetzt ziemlich allgemein annimmt.*)

Sehr entschieden spricht sich Wornum über die berühmte Meyer'sche Madonna Holbein's in Dresden aus: er hält sie für eine Kopie und zwar eine spätere, nicht für eine Replik des Darmstädter Bildes, obwohl er zugiebt, daß durch die Erhöhung der Nische über dem Haupt der Madonna und der Konsolen unter dieser Nische das Dresdener Bild mehr Raum gewonnen hat und das Gedrückte des Darmstädter Exemplars vermieden ist. Woltmann hatte dagegen in seinem ersten Bande vermuthet, daß das Dresdener Exemplar unter Holbein's Leitung, aber zum Theil durch einen geschickten Gehülfen im Jahre 1529, bei Holbein's erster Rückkehr aus England für einen Nebenzweig der Meyer'schen Familie als Replica möchte gemacht worden sein. Dagegen behauptete er damals, das Dresdener Exemplar habe einen besser beglaubigten Stammbaum. Jetzt soll Alles sich umdrehen; es werden Zeugnisse beigebracht, wonach grade das Darmstädter Exemplar einen gesicherten Stammbaum haben soll. Wornum hat hier klarer gesehen, die Zeugnisse schärfer gesichtet, soweit er sie kannte. Da diese Frage Holbein's Hauptwerk auf dem Kontinent betrifft, also von Wichtigkeit ist, möge man mir erlauben, die Thatsachen zusammen zu stellen und in dem Stammbaum auch des Darmstädter Bildes die empfindliche Lücke nachzuweisen.

In allen Nachrichten, welche wir über die Meyer'sche Madonna haben, kommt bis zum Auftreten des Darmstädter Bildes keine Notiz über ein zweites Exemplar, eine Replica, vor. An eine Replica hat überhaupt Niemand eher gedacht, bis im Jahre 1822 der Prinz Wilhelm von Preußen das Darmstädter Bild von Delahante in Paris kauft. Das Bewußtsein von der Vortrefflichkeit

*) Ich hoffte etwas für Ermittelung der streitigen letzten Ziffer (1524) von einer kleineren Kopie dieses Familienbildes, welche sich in der Wessenberg'schen Sammlung zu Konstanz findet. Diese Kopie gehört nach der Malweise wohl noch in's 16. Jahrhundert. Die Jahreszahl ist auch hier wiederholt, aber falsch; man liest 153., und die vierte Ziffer scheint hinter dem Rahmen zu verschwinden. Herr Inspektor Moosbrugger war so gütig, das Bild aus dem Rahmen nehmen zu lassen, es fehlt auch auf ihm die letzte Ziffer, sie fehlte also damals schon auf dem Baseler Bild, und dies dient, um Wornum's Vermuthung (S. 159 Note) zu bestätigen, es sei die letzte Ziffer bereits gleich bei Entstehung des Bildes verloren gegangen, als Holbein die Figuren aus dem Papier ausschnitt und auf die Tafel klebte.

dieses Exemplars dringt durch, und um neben ihm das Dresdener Bild zu retten, kommt man zu der Behauptung, Holbein habe die Madonna zweimal gemalt.

Der Stammbaum von Holbein's Originalbild ist folgender:

1) Aus dem Hause des Stifters, Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen, geht es an den Bürgermeister Remigius Fesch über, wahrscheinlich als Familienerbschaft, da des letzteren dritte Frau, Rosa Irmi, die Tochter des knieenden Mädchens im Bilde, also eine Enkelin des Stifters gewesen ist. (Nachweis von Herrn His-Heusler bei Fechner: „Zur Deutungsfrage" u. s. w.)

2) Remigius Fesch, welcher 1610 starb, verkaufte es gegen 1606 an Lucas Iselin, Rathsherr, welcher angiebt, es für den Gesandten des Königs von Frankreich haben zu wollen, für 100 Goldkronen (Manuscript des Remigius Fesch, Enkels jenes gleichnamigen Bürgermeisters, Humanae Industriae monumenta; s. den lateinischen Text bei Wornum, S. 168 Note.)

3) Im Jahre 163? (die letzte Ziffer ist unlesbar) kaufte Michael Le Blond, Agent der Krone Schwedens zu Amsterdam, das Bild von der Wittwe und den Erben des Lucas Iselin, um 1000 Reichsgulden. (Zusatz von Remigius Fesch zu seinem eigenen vorbemerkten Manuscript.) Dieser Le Blond war um 1590 in Frankfurt am Main geboren und soll 1656 in Amsterdam gestorben sein. Er war Maler, Kupferstecher und Kunstsammler, besaß auch eine Zahl Holbein'scher Bilder, darunter eine Kopie oder Replica der Offenburgerin als Venus mit Amor, und viele Holbein'sche Zeichnungen (Sandrart, besonders III, 82). Er machte aber auch Geschäfte in Bildern und war schon 1625 Agent des Herzogs von Buckingham für Kunsteinkäufe (Wornum S. 168 Note.) In dieser Eigenschaft kaufte er in Lyon und Basel speziell Holbein'sche Bilder auf (Manuscript des Remigius Fesch, bei Woltmann, II. 392). Als er die Meyer'sche Madonna nach Holland gebracht hatte, malte dort ein gewisser Johann Ludi für den jungen Remigius Fesch Kopien des Sohnes und der Tochter aus dem Bilde.

Soweit steht Alles klar: nur Ein Bild ist bekannt, dieß geht nach 1630 nach Amsterdam. Aber nun theilen sich die Nachrichten.

4) Solvit is le Blond pro hac tabula 1000 imperiales et postea triplo majoris vendidit Mariae Mediceae Reginae Galliae viduae, Regis Lud. 13. matri, dum in Belgis ajeret, ubi et mortua. Quorsum pervenerit, incertum. Maria von Medici kam, aus der Gefangenschaft in Compiègne flüchtig, im Juli 1630 nach Brüssel, mußte aber 1638, weil ausgewiesen, nach England fort. In diese acht Jahre fällt also Le Blond's Einkauf in Basel und der Wiederverkauf an die Königin.

Man erinnere sich nun, daß schon um 1606, als Maria von Medici bereits Gemahlin Heinrichs IV. war und die Kunst sehr förderte, der französische Gesandte das Bild in Basel zu kaufen wünschte, so wird doppelt erklärlich, daß Maria es jetzt noch zu bekommen suchte.

5) Hiermit steht nun im schärfsten Gegensatz die Behauptung Sandrart's, es habe Le Blond das Bild an den Buchhalter Johann Lössert, und zwar ebenfalls für 3000 Gulden verkauft. (Sandrart Band I. S. 252) Sandrart kannte Le Blond persönlich, sah seine Sammlung in Amsterdam und interessirte sich für die Meyer'sche Madonna, da er selbst eine Holbein'sche Originalzeichnung davon besaß oder zu besitzen glaubte.

6) Patin, dessen Leben Holbein's vor der Ausgabe von des Erasmus Lob der Narrheit 1676 erschien, kannte beide Angaben. Das Manuskript des Fesch hat er notorisch gekannt und ausgeschrieben; Sandrart's erster Band war ein Jahr vorher erschienen. Patin, dessen Werk ohne Widerspruch leichtsinnig fabricirt ist, sucht die Divergenz der beiden Nachrichten bei Fesch und Sandrart, und löst diese Divergenz gemüthlich, indem er sagt: Le Blond verkaufte das Bild um 1000 Gulden an Lössert, dieser um 3000 an Maria von Medici. Wer sieht nicht, daß dieß eine Aushilfe ist? Le Blond, ein Speculant in Bildern, kaufte das Bild in Basel um 1000 Gulden, und soll es um denselben Preis an Lössert abgegeben haben, damit dieser es um die dreifache Summe an Maria von Medici verkaufen kann!

Es ist klar: während Le Blond im Besitz des Bildes ist, verdoppelt es sich. Der Bilderhändler verkauft zwei Exemplare, eins an Lössert, eins an Maria von Medici. Der Verdacht entsteht, daß damals eine Kopie gemacht worden ist. Aber — und hier sitzt die Lücke im

Stammbaum — wer von beiden das Original erhielt, Lössert oder die Medici, das ist aus den äußern Zeugnissen nicht zu ermitteln.

Und wer war der Kopist? Wornum, dessen unbestechliches Auge in der ganzen Dokumentenprüfung am schärfsten gesehen, richtet den Verdacht auf jenen Johannes Ludi, der für den jüngern Remigius Fesch eben damals zwei Figuren aus dem Bilde kopirte. Es wäre dann vermuthlich Giovanni Battista Lodi aus Cremona, von welchem sich in Cremona noch ein Altarblatt findet (Wornum S. 171.). Dawider spricht jedoch, daß die beiden von Fesch bestellten Kopien dieses Ludi, die in Basel sich noch befinden, ganz mittelmäßige Arbeiten sein sollen.

Es ist ferner klar, daß jetzt der weitere Stammbaum für die Frage nach der Aechtheit eines der Bilder werthlos wird. Wenn Woltmann im zweiten Bande (S. 452) aus einem Amsterdamer Auktionskatolog von 1709 und einem der Wappen auf dem Darmstädter Rahmen den Beweis erbringt, daß das an Lössert verkaufte Bild mit dem Darmstädter identisch ist, so bleibt das zwar interessant, aber es ist nicht mehr entscheidend. Denn ob Lössert oder Maria das ächte Bild von Le Blond kaufte, das eben ist es, was der Stammbaum unentschieden läßt.

Wenn nun aber nach dem Urtheil aller Kenner aus innern Gründen das Darmstädter Bild das Original ist, wenn außerdem sich erweisen läßt, daß es aus Lösserts Familienbesitz stammt, so werden wir sagen: die durch Le Blond veranlaßte Kopie hat dieser an Maria von Medici verkauft. Das ist auch an sich wahrscheinlicher: es war leichter, die Kopie der entfernt, in Brüssel, residirenden Königin anzuhängen, als einem Holländer, der zu Amsterdam, also am Platze selbst, wohnte. Und hieraus wieder entsteht ein starker Verdacht gegen das Dresdener Bild, welches 1743 der Kurfürst von Sachsen und König von Polen aus dem Besitz der Familie Delfino in Venedig kaufte, und dessen Stammbaum dort unbekannt war: sonst hätte man wissen müssen, wen es vorstellte; aber noch 1741, zwei Jahre vor dem Ankauf, sah man es für das Familienbild des Thomas Morus an, und vermuthlich hat erst Walpole dem Besitzer darüber die Augen geöffnet (Walpole bei Wornum, S. 174 f.). Also scheint es, daß das Dresdener Bild eben die durch Le Blond veranlaßte und an die Medici verkaufte Kopie ist.

Gegen diese von Wornum sofort gewonnene Ueberzeugung sträubte sich Woltmann noch, als er das Verzeichniß von Holbein's Werken herausgab: jetzt erklärt er nach nochmaliger Untersuchung des Dresdener Exemplars sich auch dafür, daß es spätere Kopie und nicht unter Holbein's Aufsicht ausgeführt ist.*)

Die berühmte „Deutungsfrage" ist damit ebenfalls erledigt. In Darmstadt sieht das Kind auf dem Arm der Madonna zwar nicht krank, sondern gesund aus, ja es lächelt, und von dem kranken oder abgeschiedenen Kindchen, das die Madonna auf dem Arme trägt, kann also für Holbein's Auffassung keine Rede mehr sein.

Wornum zeigt sein geübtes Auge auch in der Schilderung des todten Juden in Basel, den Holbein 1521 als Christusleichnam gemalt hat. Nicht als zweifele er an diesem charaktervollen Werk; aber er analysirt, warum es so grauenvoll auf den Beschauer wirkt. „Der Maler hat den Körper auf eine eigenthümliche Weise beleuchtet, um eine möglichst gräßliche Wirkung hervorzubringen. Die Leiche liegt auf einem Tuch flach auf dem Rücken, das Kinn, der spitze Bart sind aufwärts gerichtet; sie ist abgemagert und von kalter grüngrauer Farbe, liegt auch meistentheils im

*) „Ich halte jetzt die Darmstädter Madonna allein für das Orginal... Ich habe eigens das Dresdener Bild noch einmal (im Sept. 1868) in Augenschein genommen: die unteren Köpfe und Hände im Verhältniß trocken und hart, der Madonnenkopf zwar schön, dennoch modernisirt und etwas verweichlicht. Das (gegen alle Tradition und Sitte!) grüne Kleid nur durch Mißverständniß des Kopisten entstanden: im Darmstädter Bild ist das Kleid der Madonna blau, nur durch den gelben Frieß schimmert es blaugrün, wie so mancher ursprünglich blaue Hintergrund. Vielleicht ist Algarotti's Notiz richtig, das Dresdener Exemplar stammt auch aus Holland, ist dann eine dort, vor Ende des 17. Jahrhunderts gemachte Kopie... Die Erhöhung der Nische im Dresdener Bild ist nicht... eine Verbesserung, sondern eine Verschlechterung der Verhältnisse. Im Darmstädter paßt die Komposition so wundervoll in den eng anschließenden Rahmen. In den oberen Halbkreis ist hier gerade die Büste der Madonna hineinkomponirt, während im Dresdener Bilde der Durchmesser, über dem sich der Bogen erhebt, gerade häßlich genug, ihr Kinn durchschneidet." Aus einem Brief Woltmann's an den Recensenten v. 1. März 1869.

Schatten durch das Kunststück, daß sie durch einen horizontalen Lichtstrahl beleuchtet wird, der durch eine kleine Oeffnung etwas weiter abwärts zu dringen scheint. Er trifft demnach die Fußsohlen, wirft die obern Flächen der Füße in Schatten, und spielt so den Körper entlang bis an's Kinn hinauf, die Unterseite jedes hervortretenden Theiles beleuchtend, die obere Seite verdunkelnd. Dadurch kommt eine entsetzliche Wirkung heraus, und Alles ist mit einer furchtbaren realistischen Kraft ausgeführt!" (Wornum, S. 131 f.). Ich habe diese Schilderung mit dem Original verglichen und finde,



Erzbischof Warham.
(Aus Woltmann, Holbein und seine Zeit. II. Band.)

daß Wornung ganz richtig gesehen hat. Da wir gewohnt sind, alle Schatten der belebten Menschengestalt von oben herab fallen zu sehen, entsteht der gräßlichste Eindruck des Todes, wenn sie bei jener Leiche von unten aufwärts spielen.

Sobald Wornum's Buch einmal auf englischen Boden tritt, werden seine Nachweisungen noch werthvoller. Was Holbein's drüben gemalte Portraits betrifft, wird jede Untersuchung von der berühmten Sammlung seiner Handzeichnungen ausgehen müssen, die man zu Windsor aufbewahrt. Es sind Originalskizzen des Meisters zu künftigen Oelbildern, welche vermuthlich nach seinem Tode ein Sammler aus dem Atelier erworben hat. Sie sollen dann im Besitz König Eduards VI. ge=

wesen und später nach Frankreich verkauft worden sein. Karl I. erhielt sie von einem französischen Gesandten wieder verehrt, trat sie aber gegen einen Raffael an den Grafen von Pembroke, und dieser wieder an den Grafen von Arundel ab. Dann sind sie verschollen, bis Königin Carolina, Gemahlin Georg's III., sie in der Schublade eines Tisches im Palast von Kensington unerwartet auffand. Jetzt bilden sie den höchsten Schatz unter den herrlichen Handzeichnungen der Bibliothek der Königin auf dem Schloß zu Windsor. Aus diesen wünschen wir eine Probe zu geben, und lassen darum im Folgenden Herrn Wornum einmal selbst in Uebersetzung zu unsern Lesern sprechen:

„Eins der frühsten Portraits von Bedeutung, welches Holbein in England malte, und zugleich eine hohe Probe seiner Tüchtigkeit, ist das des Erzbischofs von Canterbury, William Warham: ein Gürtelstück auf Holz, fast ganz von vorn gesehen, beide Hände sichtbar, ein Crucifix in der rechten Hand, ein offenes Buch neben seiner Linken; im Hintergrund ein Vorhang von braunem Damast. Dieß ist ebenso sehr ein Bild als ein Bildniß; alle Nebensachen sind vortrefflich, besonders ist das edelsteinbesetzte Kreuz scharf und genau ausgeführt, ohne doch hart zu werden. Wir haben zwei sehr schöne Exemplare dieses Bildes: eines war 1857 in Manchester ausgestellt und befindet sich jetzt im Palast (der Erzbischöfe von Canterbury) zu Lambeth (bei London); das andere ist im Louvre. Beide Bilder sind sich so ähnlich, daß eins die Kopie des andern sein könnte; doch haben sie auch wieder ihre Verschiedenheiten. Das im Louvre ist viel lebhafter in der Farbe und pastoser gemalt; das in Lambeth sorgfältiger modellirt, trockner ausgeführt und grau in der Farbe. Da man beide nicht neben einander sehen kann, ist es schwer, zwischen ihnen sich zu entscheiden; ich neige mich dem Portrait in Lambeth als im Ganzen dem vorzüglicheren zu, trotz seiner wenig bestechenden Färbung. Beide sind bezeichnet Anno Dñ MDXXVII etatis sue LXX... Dieses Bild kann als ein Beispiel dafür gelten, daß Holbein die Fähigkeit besaß, zu sehen, was ihm vor's Auge trat, und das Gesehene vollständig auf seine Gemälde zu übertragen. Der Maler hätte sich das Motto suum cuique wählen dürfen: er gab Jedermann was ihm zukam, that nichts von Eigenem hinzu, und das erscheint mir als eine hohe Begabung. Manche seiner von uns aufgezählten Werke haben uns bewiesen, daß er genug Phantasie besaß, aber er war Herr seiner Phantasie und hielt sie unter scharfer Kontrole: auch das ist ein Vorzug. Nur zu viele Maler, zumal Bildnißmaler, sind unfähig scharf zu sehen, was ihnen vorkommt, und wie John Hutton (über ein früheres, nicht von Holbein gemaltes Brautportrait der Herzogin von Mailand) charakteristisch sich ausdrückt: sie verwischen nur was sie überhaupt sehen."

Vergleicht man hiermit Woltmann's Bericht über die beiden Portraits des Warham (II, 180), so wird man finden, wie gut er im Detail (und dieß sei ihm nicht zum Nachtheil gedeutet) seinem Vorgänger folgen konnte*). (Schluß folgt.)

*) Wir geben mit dieser ersten Hälfte des Artikels als Illustration einen Holzschnitt des oben besprochenen Bildes des Erzbischofs, nach Holbein's Zeichnung in Windsor. Krucifix und andere Paraphernalien sind natürlich erst bei den Ausführungen in Oel hinzugekommen.

Notiz.

P. **Ein unbekannter deutscher Maler.** Wir sind in der angenehmen Lage, einen solchen nachweisen und zugleich das einzige von ihm wahrscheinlich noch übrige Werk, auf das er selbst großen Werth gelegt zu haben scheint, beschreiben zu können. Das Schloß Annenberg im Vinstgau ist jetzt im Besitz eines Bauern; zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gehörte es einer mächtigen adeligen Familie, die hier manche Schätze mittelalterlicher Poesie: das Nibelungenlied, den Parcival und Anderes sammelte, was eine spätere Zeit mit unverantwortlichem Leichtsinn zerstreute und um wahre Judaspreise verschacherte. Dem Unheil, das über die Manuskripte hereinbrach, entging die Kapelle und in dieser der Altar und ein spätgothischer Chorstuhl von trefflicher Arbeit, den jüngst das Ferdinandeum in Innsbruck sammt jenem erwarb — Dank der erfolgreichen Bemühung des um unsere Kunstgeschichte hochverdienten Dr. D. Schönherr. — Der Altar hatte längst schon die Auf-

merksamkeit von Kunstfreunden und Händlern auf sich gezogen; es war hohe Zeit ihn zu retten. Die Architektur zeigt bereits den Einfluß der Renaissance. Zwischen zwei Pfeilern, deren Fläche Arabesken auf Goldgrund verzieren, befindet sich das Altarbild in Tempera auf Holz: im Giebelfelde Gott Vater, die schmale Predelle zeigt uns einen liegenden Mann — es ist Jesse. Rechts und links von den Pfeilern sind schmale Flächen, auf jeder königliche Gestalten aus den Kelchen goldener Arabesken mit halbem Leibe steigend. Wenden wir uns zum Hauptbilde, dessen Höhe fünf Fuß und sechs Zoll, dessen Breite drei Fuß fünf Zoll beträgt. Das Thema des ganzen Altars ist ein zu jener Zeit vielfach beliebter Gegenstand: der Stammbaum Christi aus der Wurzel Jesse. Der Künstler hat jedoch mit großem Geschick die Ahnen an die Ränder und den Stammvater in die Predelle verlegt, so daß wir auf dem Hauptbilde die Zeitgenossen wie in heiterer Gesellschaft versammelt sehen. In den Hintergrund, darüber der blaue Himmel mit gelblichen Wölkchen, als wäre es Abend, zieht sich eine Berglandschaft, den Mittelgrund durchquert ein mittelalterliches Städtlein mit Mauern und Thürmen, links eine Mühle. Vorn ruht die heilige Gesellschaft, brave wackere Leute, mit denen der Künstler gewiß manches Seidel Terlaner getrunken, wenn sie etwa nicht der Dynastie der mächtigen Ritter von Annenberg angehören, was ihre reiche Tracht, wie sie im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts Mode war, fast anzudeuten scheint. In der Mitte sitzt auf einer Steinbank Maria mit der goldenen Krone, ihr gegenüber links die Mutter Anna, den Jesusknaben auf dem Schooße herzend. Beide Himmelsfrauen tragen Untergewänder von Gold mit reichen Mustern. Vor ihnen stehen zwei Büblein: nach den Inschriften, mit denen sie, gleich den übrigen Personen, bezeichnet sind: Jacobus minor und Josephus justus. Ihren Gegenpart bilden zwei Engelsknaben, hoch in der Luft auf Geige und Mandoline musizirend. Rechts von Maria sehen wir in einer Gruppe den wolgenährten Zacharias, Maria Cleopha mit dem kleinen Judas, zu Füßen in der Ecke den Knaben Simon mit einem Vögelein spielend. Hinter dieser Gruppe steht der bescheidene Nährvater Joseph, ein grauer Mann in schlichter Tracht. Die Gruppe zur Linken der heiligen Anna besteht aus Sewededew (Zebedäus) Jacobus major und Maria Salome. In der Ecke kauert der Knabe Johannes, bemüht, auf einen schmalen Streifen einen Spruch zu schreiben. Rückwärts von dieser Gruppe erblicken wir Joachim, Salome und Kleophas, wie sie sich mit lebhaften Gebärden unterhalten. Daß der Maler diese drei Männer prächtig gekleidet zusammenstellt, während auf der anderen Seite der Zimmermann Joseph ruhig vor sich hinblickt, stört das Gleichgewicht der Komposition, die sonst mit kluger Benutzung des Raumes streng abgewogen ist. Jene drei Männer sind entschieden Portraits aus einer Familie; es ist daher wohl ein äußerer Grund, der den Künstler bei der Anordnung hier bestimmte. Erwähnen wir noch, daß die obern Ecken durch goldene Arabesken ausgefüllt sind. — Wir haben die Komposition gerühmt, die Gestalten sind im Ganzen richtig gezeichnet, die Draperie gut gelegt. Die Ausführung ist freilich mehr handwerksmäßig und von der Sorgfalt eines Dürer, dessen Einfluß auf unsern Maler übrigens nicht zu verkennen ist, Zeitblom und Anderer ziemlich fern. Die Lichter in den Augen sind mit Gold getupft. Leider sind die Farben vielfältig von Schmutz bedeckt, zum Theil verblaßt, stellenweise abfallend. Auch ein späterer Sudler hat — wahrscheinlich im vorigen Jahrhundert — hineingeklext. Das Bild bedarf also einer ordentlichen Restauration; wem man es anvertrauen darf, ist freilich die Frage. Wann wurde es gemalt? Am unteren Rande steht die Jahreszahl 1517. Wer ist der Meister? — Er hat in goldenen Uncialen, die auf der breiten Fläche eines Stuhles angebracht sind, dafür gesorgt, daß er nicht vergessen werde.

MIT GOTTES HILF
GEMACHT SEBAST
IAN SCHEL MALER
ZU INSBRUCK.

Aus dem Archiv der hiesigen Statthalterei theilt uns Herr Dr. D. Schönherr folgende Notizen mit: Schel wurde vom Kaiser Max und König Ferdinand vielfach beschäftigt. Für letzteren hatte er in der Residenz mit drei Gehilfen den Paradiessaal zu malen, eine Arbeit, über welche Tizian bei seiner Reise nach Augsburg ein günstiges Gutachten abgab. Schel war mit der Wittwe eines Trompeters verheirathet. Er starb 1554. Nach diesen Notizen haben wir es jedenfalls mit einem geachteten Meister, wenn auch nicht gerade ersten Ranges zu thun. Das Innsbrucker Museum hat gewiß wolgethan, das Bild zu kaufen; da aus jener Zeit in Tirol wenig übrig blieb, so möge es darnach trachten, auch noch das Selbstportrait des Paul Dax zu erwerben. Auf Vigil Raber, den wir als Dramaturgen mittelalterlicher Passionsspiele aus dem Sterzinger Archiv kennen, wurde bereits in diesen Blättern aufmerksam gemacht.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Eduard van der Nüll.

Eduard van der Nüll und August von Siccardsburg.

Von R. v. Eitelberger.

I.

Mit Abbildungen.

In dem Augenblicke, wo ich daran gehe, einen Rückblick auf das Leben der beiden oben genannten Künstler zu werfen, und wo ich in dem Bilde, welches ich den Lesern vorführen werde, Licht und Schatten nach Gerechtigkeit vertheilen soll, ist meine Seele auf's Tiefste bewegt und meine Gefühle lassen mich kaum die Worte finden, um meinen Gedanken Ausdruck zu geben. Denn nicht nur die Erinnerung an das tragische Ende eines dieser beiden Künstler, nicht blos die Erwägung der Herbheit des Schicksals, das Beide vom Leben abrief, bevor sie das Hauptwerk ihres künstlerischen Wirkens vollendet sehen konnten, bewegt mein Gemüth; in noch höherem Grade sind es die Erinnerungen an den persönlichen Verkehr und die persönliche Freundschaft, durch die ich Jahrzehnde lang mit van der Nüll verbunden war, eine Freundschaft, die sich gleich blieb trotz manchen Widerstreites der Ansichten und wechselnden Lebensstellungen seiner- und meinerseits. Ich muß da in eine frühe Zeit zurück-

greifen, die nur Wenige von denen, welchen diese Worte zu Gesicht kommen, in voller Lebendigkeit vor die Seele treten wird. Es war die Zeit, wo der Brunnen vor der Paulaner Kirche in Wien aufgerichtet wurde, als ein junger Künstler sich zum ersten Male vor dem Publikum zeigte und ein sehr junger Schriftsteller sich seine kritischen Sporen verdiente. Der junge Künstler war Eduard van der Nüll und der junge Schriftsteller war ich. Meine Meinungsäußerung führte zu einem kleinen Journalkampfe, der wohl damit endete, daß Jeder bei seiner Meinung blieb, mir aber den Vortheil einbrachte, mit dem Künstler später in Berührung zu treten. Worin sich damals unsere Ansichten schieden, das ist noch heutigen Tags der Gegensatz in der Auffassung der Architektur zwischen E. v. d. Nüll und mir. Was aber mir gegenwärtig bei der Beurtheilung seines künstlerischen Wirkens zu Statten kommt, ist nicht blos die Frucht eines langjährigen persönlichen Verkehrs, sondern auch die einer erhöhten Einsicht in die Bedingungen des künstlerischen Wirkens. Der Gelehrte und der Schriftsteller gewinnt diese in der Regel erst mit der Zeit und mit der wachsenden Erfahrung. In der Jugend geht er rücksichtslos auf Principien ein und betrachtet Künstler und Kunstleistungen ausschließlich vom Standpunkte des Principes. Was in den Rahmen desselben hinein paßt, wird energisch festgehalten, alles dasjenige aber ebenso energisch beseitigt, was demselben entgegensteht. Die Reife der Jahre lehrt auch entgegengesetzten Welt- und Kunstanschauungen Rechnung tragen. Vor Allem aber lehrt sie den Werth von Persönlichkeiten schätzen, die, wenn sie sich auch vielleicht abseits von dem sonnigen Pfade großer Principien bewegen, durch die Macht des Talentes, durch die Ehrlichkeit ihrer Bestrebungen, durch die volle Hingebung an die Sache der Kunst einen Anspruch auf den Dank der Mit- und Nachwelt sich erworben haben. Und das ist in erster Linie der Punkt, den ich besonders betonen muß, wenn ich von den beiden genannten Künstlern spreche. Wie verschieden auch das Urtheil über ihre Werke sein mag, — und darüber werde ich mir später erlauben ausführlich und unparteiisch zu handeln — in dem Urtheile über den Werth der Persönlichkeiten ist Jeder einig, der beiden Künstlern näher gestanden hat. Es waren ehrliche Menschen, hochgebildete zugleich, die von der Kunst und ihrer Bedeutung im Leben eine große Vorstellung hatten.

Allerdings gilt in der Kunst vor Allem die Leistung; die Menschen verschwinden, die Werke bleiben; aber für die Zeit, in welcher die Werke der Kunst geschaffen werden, ist es nicht gleichgültig, ob der Künstler, der lebt, dem mitlebenden Geschlechte ein ehrliches Gesicht zeigt oder ein falsches, ob er sein Talent nutzt, blos um den Großen der Erde um jeden Preis gefällig zu sein, um sich Reichthümer zu erwerben, oder um ein frivoles Spiel mit Kunstformen zu treiben, oder aber ob er der Kunst um ihrer selbst willen dient. Es ist nicht gleichgültig, wenn Baukünstler die Architektur nicht wie ein Börsengeschäft behandeln und mit reinen Händen von der Erde scheiden, wenn sie, um ganz ihr leben zu können, der Kunst persönlich Opfer bringen und lieber auf eine noch so glänzende Laufbahn im Staatsdienst Verzicht leisten. Dieses Motiv leitete auch van der Nüll, als er aus dem Verbande der Akademie schied. Das verdiente Vertrauen, das beiden Künstlern von den Lenkern des Staates geschenkt wurde, haben sie nicht mißbraucht und um die aura popularis nie gebuhlt. Ihr Ruf ist auch nach dieser Seite hin unantastbar.

Wir wollen die Zustände der Architektur schildern, wie sie vor Jahrzehnden waren, als die Künstler zum ersten Male auftraten, und die Leser werden dann gewiß mit mir die Ueberzeugung theilen, daß, wenn ein edlerer und zugleich künstlerischer Geist in die heutige Generation der Architekten Wien's gekommen ist, es wesentlich dem Wirken und dem Beispiel dieser beiden Männer zu danken ist.

Die Zeit zwischen dem Jahre 1844, in welchem die beiden Künstler zum ersten Mal

als praktische Architekten, wenn auch nur mit einem Entwurfe zu einem Ständehause in Pest, aufgetreten sind, und dem Jahre ihres Todes 1868, war so reich an den mannigfaltigsten Wandlungen des politischen Lebens in Oesterreich, wie an denen des künstlerischen. In der Zeit vom Jahre 1844 bis 1848 bewegte sich das Architekturleben Wien's in sehr bescheidenen Gränzen, still, gemüthlich; vom Jahre 1848 und 1849 an war die Bewegung auf dem Gebiete der Architektur wechselvoll und rasch vorschreitend. Die Künstler, welche heutigen Tages in Oesterreich in die Baucarrière eintreten, haben wohl keine deutliche Vorstellung von dem damaligen Zustande der Architektur in Oesterreich. Wir müssen dieses Zustandes gedenken, um den Bestrebungen der beiden Künstler gerecht werden zu können. Denn in erster Linie gehört der Mensch der Gegenwart an und hat den Anforderungen seiner Zeit gerecht zu werden, den Anforderungen zu genügen, welche seine Mitbürger an ihn stellen. Gelingt es ihm, diesen zu entsprechen, das Bessere in seiner Zeit zu wollen und zu fördern, so hat er Anspruch auf Dank. „Wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten.“ Wie viel von dem, was man gethan und geschaffen hat, auf die Zukunft übergeht, das ist oft Sache des Zufalls und liegt in den Händen der Träger der Geschichte. Für die Leistungen der Kunst giebt es allerdings einen absoluten Standpunkt, der, über zeitgenössische Bestrebungen und Anschauungen hinausragend, das Werk und nur allein das Werk in's Auge faßt; und gerne acceptiren wir diesen absoluten Standpunkt und legen den Maßstab des ewig Schönen an die Werke der Sterblichen. Aber wir, die wir nicht blos vor ihren Werken stehen, sondern auch die beiden Künstler als Mitstrebende und Mitwirkende gesehen haben, wir müssen auch die Gesellschaft betrachten, unter der sie gewirkt haben, die Förderungen und die Hemmungen in Betracht ziehen, denen sie auf ihrer Lebensbahn begegnet sind.

Eduard van der Nüll, zu Wien geboren am 9. Januar 1812, widmete sich technischen Studien an dem eben im Aufblühen begriffenen polytechnischen Institute, trat dann an der Akademie der bildenden Künste in die Schule Maurer's über und kam im Jahre 1832 als Baupraktikant zum Landesgubernium nach Lemberg. Im Jahre 1835 nahm er von dort Urlaub, um sich an der Architekturschule der Wiener Akademie auszubilden.

August von Siccardsburg, am 6. Dezember 1813 zu Wien geboren, machte seine Studien am Gymnasium zu Melk, dann am polytechnischen Institute zu Wien, und wurde schon in seinem zweiundzwanzigsten Jahre als Assistent an die Lehrkanzel für Baukunst des polytechnischen Institutes berufen. Gleichzeitig machte er höhere Kunststudien an der Bauschule der Wiener Akademie. Dort traf er mit Eduard van der Nüll zusammen.

In der Zeit der Jugend unserer Künstler war die Architektur in Oesterreich kaum eine Kunst zu nennen. Sie war ein Geschäft, wie viele andere, dem sich vorerst die bürgerlichen Baumeister widmeten, welche reich werden wollten; sie war ein Amtsberuf für Jene, welche als k. k. beeidete, unbesoldete Baupraktikanten in den Staatsdienst treten wollten und die Ambition hatten, nach langjähriger unentgeltlicher Dienstzeit und nach ebenso langem, sehr gering entlohntem Staatsdienste am Ende des Lebens Landesbaudirektor oder gar Hofbaudirektor zu werden. Einige Wenige konnten noch hoffen, als Assistenten oder Professoren in das Polytechnikum oder in die Akademie der bildenden Künste in Wien zu treten. Vor dem Jahre 1848 also erschöpfte sich die Architektur Oesterreichs einerseits in dem Geschäftsleben des Bauhandwerkers, andererseits in dem Büreauleben der Baubeamten. Die Architektur als Kunst ging leer aus. Die besseren Bestrebungen der damaligen Zeit zielten demnach vorzugsweise dahin, der Architektur als Kunst ein Terrain zu gewinnen. Es war ein schwerer Kampf, der damals geführt wurde, — er galt ausschließlich der präpotenten Allmacht der Baubüreaukratie.

Man muß sie durchgemacht haben, diese Zeit, um die Gewalt jenes Druckes recht zu verstehen; das war die Zeit, wo die unglückliche Restauration des Helmes am Stephansthurm vorgenommen wurde, welche L. Ernst und F. Schmidt glücklich beseitigten; das war die Zeit, wo man den Mann, welcher Bedenken gegen das bureaukratische Thurmbauprojekt hatte, den verdienstvollen Architekten Oescher, schnöde behandelte, wo man die gußeiserne Spitze auf die Augustinerkirche aufsetzte und der rationellen Wiederbelebung des gothischen Baustils schroff entgegen trat. Damals verstanden die Baubureaukraten Alles, sie übten die Censur gegen die eingereichten Baupläne ebenso schroff und ebenso arg, wie die Censurbeamten in den Bureaux der Herrengasse. War von kirchlichen Baumonumenten die Rede, so verstand es sich ja von selbst, daß sie diejenigen waren, die dem Bau vorzustehen hatten. In Kommunal- und Privatbauten sich überall hinein zu mischen, dazu gab ihnen das Gesetz alle mögliche Handhabe; die Interpretirung dieser Gesetze, in der sie besonders stark waren, lag in ihrer Hand. Wie es in der Staatstheorie heißt: „der Staat bin ich", so hieß es in der Baubureaukratie: „die Architektur bin ich". Das waren die Bauzustände temporis acti und in diese Zeit fiel die Jugend unserer Architekten. Es war dieselbe Zeit, in der M. v. Schwind, E. Steinle, J. N. Schaller, C. Rahl auswanderten, die Malerei sich auf das Genrebild, die Landschaft und das Portrait, also auf die Natur und Familie zurückzog, — das Einzige, was noch gesund war, während Alles rundherum krankte. Es gehörte eine tüchtige Dosis jugendlicher Kraft und poetischen Glaubens dazu, um sich damals der Architektur hinzugeben, einer Kunst, wie gesagt, die als solche kaum existirte. Viele haben in der damaligen Zeit den Glauben an das Bessere und Höhere verloren — v. d. Nüll und Siccardsburg haben ihn bewahrt bis an das Ende ihres an schönen wie trüben Erfahrungen reichen Lebens.

Wie die Bureaukratie auf der einen Seite drückte, so auf der andern die geistige Isolirung von Deutschland. Diese mußte am lebhaftesten von den Architekten empfunden werden, weil die Architektur unter allen Künsten diejenige ist, welche am frühesten lokale und provinziale Bande sprengt und am meisten das Bedürfniß hat, sich mit der Nation in innigem Kontakt zu erhalten. In Oesterreich hat auch die Architektur stets nur zu jenen Zeiten geblüht, wo dieses Land ein lebendiges Glied des deutschen Reiches gewesen ist. In diesen Zeiten sind unsere großen romanischen Klosterbauten entstanden, der alte Salzburger Dom, der einem späteren Renaissancebau hat weichen müssen, wie die gothischen Bauten des Stephansdomes in Wien, des Veitsdomes in Prag, der Domkirche in Wiener Neustadt u. s. f. In Prag hat die Architektur geblüht zu jener Zeit, als der böhmische König zugleich deutscher Kaiser war. Später haben Rudolf II. und Kaiserin Maria Theresia in diesem Sinne die Architektur gefördert und Künstler beschäftigt. Sie standen mit ihren Bestrebungen inmitten des deutschen Volkes. Was sollte nun aus einer so universalen Kunst, wie es die Architektur ist, werden in den Zeiten, als man durch Absperrung von Deutschland jenen politischen Parteiführern die Bahn öffnete, welche Oesterreich nach seinem tausendjährigen Verbande mit Deutschland gegenwärtig aus demselben hinausgedrängt hat. Der große Strom des deutschen Architekturlebens, der auf seinen Wogen die Führer deutscher Baukunst, einen Schinkel, Klenze, Gärtner getragen hat, berührte kaum die ängstlich bewachten Grenzen des österreichischen Staates und vermochte uns nicht in die Strömung hinein zu reißen und dem Hafen der großen deutschen Kunst zuzuführen. Während das Museum in Berlin, die Glyptothek, die Pinakothek, der Königsbau u. s. f. in München emporstiegen, sind von den Wiener Baubureaukraten das Münzgebäude, das Zollhaus, das Regierungsgebäude in der Herrengasse aufgeführt worden, die Vorbilder jener Zinshauskasernen, in denen man sich jetzt noch hie und da gefällt. Während der Kölner Dom restaurirt wurde, und die romantische Baukunst des

Mittelalters ihre Auferstehung feierte, wurde in Wien jedweder Neubau von Kirchen, so dringend derselbe erschien, als überflüssig bei Seite geschoben, und jedwede Restauration der Gothik wie eine verbotene Frucht perhorrescirt. Das Utilitätsprincip dominirte, gute Gelehrte und gute Künstler wurden nicht gebraucht und nicht gezogen, sondern nur gute Beamte. Die Sprache der monumentalen Kunst schwieg, und man erzählt, daß ein Sekretär einer Akademie der bildenden Künste, der seine Studien in dem Baubureau gemacht hatte, vor der Errichtung einer bronzenen Statue deshalb abgemahnt hat, weil im Fall einer Revolution das Volk die Bronze zum Kanonengießen verwenden könne.

Diesem dominirenden Princip waren auch die Kunstschulen entsprechend. Wenn sie in mancher Beziehung besser waren, als die herrschenden Regierungsmaximen, so ist das blos einzelnen Lehrern zu danken. Ueberall blühte die Recept-Architektur, eine trockene, auf Formelwesen beruhende Unterrichtsmethode, eine die Phantasie ertödtende Darstellungsweise. Am polytechnischen Institute wurde der Baumeister gebildet, an der Akademie der Baukünstler. Der gegenwärtigen Generation ist die Art und Weise noch sehr erinnerlich, wie Hochbau am polytechnischen Institute gelehrt wurde, und wer dies vergessen haben sollte, der wird in der nüchternen Bauweise der Straßen- und Stadtanlagen Wiens sich zur Genüge darüber orientiren können. An der Akademie der bildenden Künste dominirten Paul Sprenger und Peter v. Nobile. Von dem Ersten haben wir schon gesprochen, ohne ihn genannt zu haben. Peter v. Nobile verdient eine andere Art der Behandlung. Ausgebildet an der Akademie in Rom, ein strenger Anhänger der Theorien Vignola's und Palladio's, der deutschen Sprache nicht ganz mächtig und in dieser Beziehung sehr wohl zu einer Regierung passend, die Oesterreich von Deutschland trennen wollte, den Geist der Architektur bannend in italienisches Formelwesen, war dieser Mann doch aus einem ganz anderen Holze als sein Kollege und brachte von seiner italienischen Heimath die Begeisterung für die Kunst mit. Er glaubte noch an große Kunstprincipien und große Vorbilder in der Kunst und baute mit diesen Ideen das Burgthor, das noch heutigen Tages mit seinen korrekt gegliederten Säulen sich nicht so übel ausnimmt neben den Säulchen und Konstruktionen, in denen schwächliche Geister jetzt den Louvrestyl nachbilden. In dem Lesezimmer der Akademie der bildenden Künste steht die Bibliothek Nobile's als Vermächtniß eines edlen Geistes. Mit großer Anerkennnng sprachen v. d. Nüll und sein Freund über ihn. Er wußte in der jugendlichen Brust die Flamme der Begeisterung zu nähren, welche manche Kunstpolizisten neben ihm gründlich zu löschen bemüht waren. Als Welscher aber verstand er weder die deutsche Kunst, noch die Bestrebungen der deutschen Nation. Mit ihm kamen die Welschen herein, die Marchesi, der Ornamentist und Graveur Bongiovanni und Andere mehr, die Alle die Gunst der Großen genossen. Man glaubte durch sie Italien an Oesterreich zu fesseln und zugleich deutsches Kunstleben von Wien fern zu halten. Man hat weder das Eine noch das Andere erreicht, und die Kunst Wien's steht gegenwärtig inmitten der deutschen Kunstströmung. Der einzige Vertreter moderner romantischer Ideen an der Architekturschule der Akademie war seit 1826 Carl Rösner, damals noch ein junger Künstler.

Diese Zeit müssen wir vor Augen haben und uns erinnern, daß in dieselbe das Leben und die Jugend der beiden Künstler fiel. Ihre Kunstanschauungen und Bestrebungen wurzeln in den Ideen und Bewegungen der besseren Gesellschaft jener Zeit. Sie waren eine Reaktion gegen das herrschende System. Von eigentlicher Architektur war weder im baulichen Leben, noch in der Schule die Rede. Weder hier noch dort fanden sie Vorbilder, und waren vielfach auf sich selbst angewiesen. Hier und da sah man wohl einen soliden nüchternen Nützlichkeitsbau emporsteigen; das Wohnhaus oder besser das Zinshaus, — denn wohnlich ist es auch in den besten Zinshäusern nicht, — die Kaserne, das Bureau

waren das Höchste, wozu sich die Baupraxis damaliger Zeit aufschwang. Das Utilitätsprincip verdrängte die Kunst. Wie im Bauleben, so war es auch in der Schule. Die klassische Architektur, die dort fast allein gelehrt wurde, trug man in der nüchternsten Weise vor. So sah es an der Wiener Akademie aus in einer Zeit, wo Schinkel an der Berliner und Gärtner an der Münchener wirkte. Jener war bereits seit dem Jahre 1811 ordentliches Mitglied, seit dem Jahre 1820 Professor der Akademie in Berlin. In demselben Jahre wurde Gärtner an der Münchener Akademie angestellt, neben dem Klenze als Vorstand des Bauamtes im Ministerium wirkte. Während draußen im Reich die ersten deutschen Akademien durch Männer ersten Ranges vertreten waren, wie kümmerlich, wie kleinlich ging es in Wien auf der Kunstschule her? Zu der Gründung einer eigentlichen Bauschule, wie es in Berlin der Fall war, hat man sich bis auf den heutigen Tag nicht entschließen können und verzettelte die architektonische Ausbildung der Baugeneration Oesterreich's zwischen dem Polytechnikum und der Akademie der bildenden Künste. Der günstige Moment, der zur Gründung einer solchen Bauakademie bei Reorganisation des Polytechnikums in der jüngsten Zeit vorhanden war, ist leider auch unbenutzt vorüber gegangen.

Der Mangel einer guten und festen Schule erzeugt bei aufstrebenden Talenten das Autodidaktenthum; der Kampf gegen das starre Formelwesen, gegen die schwachen Nachfolger Palladio's und der Klassicisten rief jene eigenthümliche Art von Romantik hervor, deren hervorragendster und geistvollster Vertreter in Oesterreich ohne Frage v. d. Nüll gewesen ist. Die Geschichte der früheren Bauperioden war diesen Romantikern wie ein aufgeschlagenes Buch, das sie lasen und benutzten je nach ihrem subjektiven Belieben. Je weniger sie das Recht der Tradition in der Kunst anerkannten, je weniger sie feste Regeln und Gesetze, wie sie in den Baustilen sich verkörpert haben, respektirten, desto höher schätzten sie die künstlerische Freiheit, desto unbeschränkter waltete ihre Phantasie. „Sie dankten“, um des Künstlers eigene Worte zu brauchen, „ihren Vorgängern die Kenntniß aller Baustile, aber auch die Ueberzeugung, daß auf dem Wege der Nachahmung nichts zu erreichen sei.“ Gegen die Nachahmer in der Schule kämpfend, glaubten sie, die Zeit sei gekommen, welche den Kulminationspunkt der Sättigung mit dem Studium der alten Werke erreicht habe. Es sollte Neues und Zeitgemäßes geschaffen werden. Während sie auf der einen Seite Künstler genug waren, um sich von dem industriellen Kunstschwindel fern zu halten, der gerade in der Zeit ihrer Jugend mit Erfindung neuer Stoffe die Welt berückte, wie sie selbst auf's Energischeste die falsche Anwendung des Gußeisens, die Einführung unsolider Materialien in die Kunsttechnik bekämpften, waren sie hinsichtlich der Grundprincipien der Architektur in dem Irrthume aller Romantiker befangen. Sie glaubten viel mehr erfinden zu können, auch in der künstlerischen Form, als der menschliche Geist auch des größten Künstlers erfinden kann. Man kann ein ionisches Kapitäl nachempfinden, aber um es nachzuerfinden, dazu ist der Geist des Stärksten in unserer Zeit zu schwach. Die künstlerische Beherrschung der Massen, die Harmonie derselben, das ist das Höchste, was der Architekt leisten kann. Den Gesetzen des Materials muß er sich eben so fügen, wie den Gesetzen des Stiles, jener Kunstsprache, welche die vergangene Kunst der Jahrhunderte uns als Tradition überliefert. Schinkel hat es verstanden, die geistige Grammatik der griechischen Formensprache unserm Jahrhunderte wieder nahe zu rücken. Die Gothiker haben vollständig Recht, den Subjektivismus der Romantik von sich weg zu weisen und auf das konstruktive System der gothischen Stilformen zurückzugreifen.

In den Elementen der Kunstgrammatik muß Klärheit und Sicherheit sein, wie in den Elementen der Sprache. Die Gesetze der Wortverbindung und des Periodenbaues sind so unverrückbar in der Grammatik der Sprachen, wie in der Grammatik der Kunst; dem

bauenden Architekten müssen diese Gesetze unantastbar sein, wie die Gesetze der Baumaterialien, in denen er baut. Er kann sie benützen, aber er darf sie nicht verrücken. Darin liegen die Grenzen der künstlerischen Freiheit, welche die gesunde Kunst beachtet, die die Romantiker jener Zeit, wir fügen hinzu, in edler Begeisterung für die Kunst, in dem idealen Streben, der Welt etwas Neues, was der Zeit als ureigen angehörte, zu geben, über das Zulässige hinaus ausgedehnt haben.

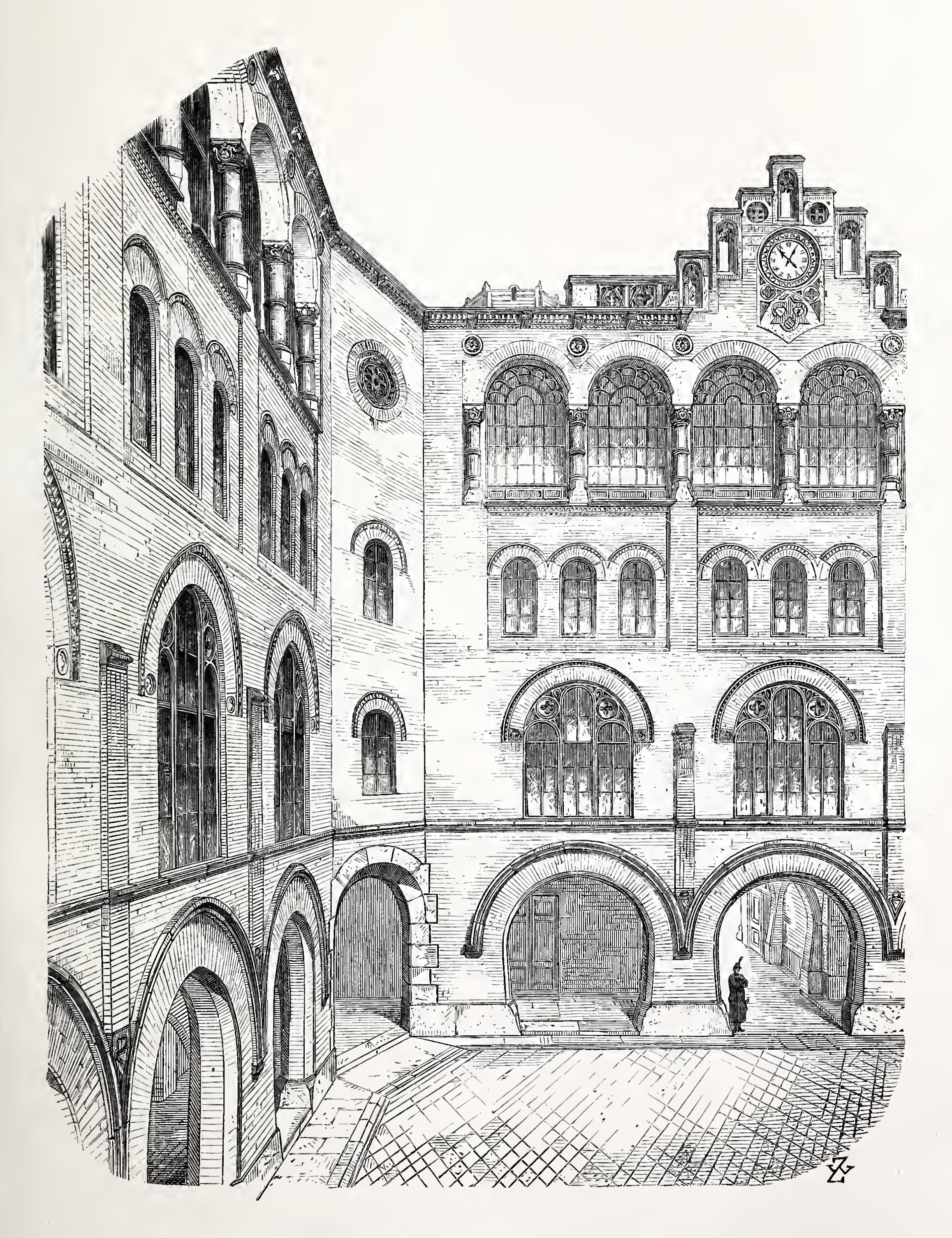
Die Architekten, die sich der Romantik des Subjektivismus ergeben, standen natürlich nicht vereinzelt; sie waren nur Glieder einer Kette von Bestrebungen, die sich über ganz Europa verbreitete. Plastiker, vor Allem aber Maler, Zeichner, Kupferstecher waren in ihrem Gefolge, und als Maler wird vielleicht kein besserer Repräsentant jener Richtung genannt werden können, als der Jugendfreund der beiden Künstler, Moritz von Schwind, der geistvoll in der Erfindung, reizend in der Zeichnung, durchaus Romantiker ist, wie v. d. Nüll und Siccardsburg es waren.

Es giebt auf dem Gebiete der Architektur allerdings ein Feld, wo das Stilgesetz mit weniger Strenge waltet und der künstlerischen Freiheit eine viel freiern Bahn geöffnet ist. Es ist das der Ornamentik. Es liegt in der Natur der Romantik, daß dieses Feld mit Vorliebe von ihren Vertretern gepflegt ward. Allerdings ist das Ornament ein dienendes Glied der Architektur, das erläuternde Wort der baulichen Konstruktion, aber es hat auch seine selbständige Geltung und seinen selbständigen Werth. In den Bewegungen des Ornamentes, welche Form es auch haben, welchen Naturerzeugnissen es auch seine Motive entlehnen mag, liegt ein eigenthümlicher Reiz. Die Einbildungskraft kann sich dabei in anmuthigen Spielen mit Formen und Farben ergehen, und das menschliche Auge folgt mit Vergnügen selbst den wunderlichsten Phantasiegebilden. Der Architekt, der sich mit Ornamentik beschäftigt, behandelt das Ornament gern als architektonisches Glied und verwendet es mit Vorliebe für Dekoration der Flächen, der Gefäße und der Einrichtungsstücke. Wenn wir die zahlreichen Reiseskizzen durchsehen, die sich nach dem Tode der beiden Künstler erhalten haben, — ein nicht geringer Theil ist in den Stürmen des Jahres 1848, in den Oktobertagen, zu Grunde gegangen, als die Künstler das Eckhaus der Jägerzeile gegen den Prater zu bewohnten, das durch Kanonenkugeln in Brand gerieth — so fällt die Vorliebe Beider, insbesondere v. d. Nüll's, für das Gebiet der Ornamentik besonders auf. In welchen Stilformen er letzteres auch fand, in Pompeji, wie in der Alhambra, in den Monumenten von Toskana und Rom, überall wendet sich sein künstlerischer Instinkt ihm mit gleicher Liebe zu. Van der Nüll's ungemeine Geschicklichkeit im Zeichnen, seine umfassende Fachbildung erleichterte ihm das Betreten dieses Gebietes. Er würde der erste Architekt-Decorateur gewesen sein, wenn man frühzeitig verstanden hätte, diese Richtung seines Talentes zu pflegen. Aber die Kunst, Menschen richtig zu verwenden, hat man in Wien selten verstanden: der Ungeschmack der vornehmen Welt überließ die Dekoration der inneren Räume, und überläßt sie heutigen Tages noch meist ungebildeten Tapezierern, Hausbeamten der gewöhnlichsten Sorte, oder jener Art von Industriellen, die mit Modeartikeln Geschäfte machen und den noblen Humbug verstehen, zu dem geistvolle Künstler sich nicht hergeben und dem die geistlose Gesellschaft der Reichen Vorschub leistet. Schon in frühen Jahren hatte sich v. d. Nüll mit den Principien der Ornamentik beschäftigt, und schon im Jahre 1845 ist eine kleine Schrift erschienen, welche in sehr bescheidener Gestalt über die kunstgemäße Beziehung des Ornamentes zur rohen Form uns den Schlüssel zu dem Ideengange in manchem seiner späteren Werke giebt.

Bevor wir einen Blick auf Beider Werke und ihre Schule werfen, müssen wir noch zwei Dinge in Erinnerung ziehen, welche wichtig erscheinen, wenn man die Leistungen öster-

reichischer Architekten beurtheilen will — sie sind spezifisch österreichischer Natur und das Wechselverhältniß beider Künstler berührend. Das Eine ist die Vergeudung der Zeit in Sitzungen und Kommissionen, — eine Landplage, von der die Architekten, wie nirgend in der Welt, in Wien heimgesucht werden. Das Zweite ist die Kunst, die Thätigkeit der Architekten durch Projekte, die nie ausgeführt, häufig auch gar nicht honorirt werden, zu absorbiren. In diesem Punkte geht es den Architekten, wie häufig auch den Gelehrten. Die Voten dieser und die Projekte jener werden, wie sich die Ungarn auszudrücken pflegen, achtungsvoll zur Seite gelegt, und verschwinden, wie die ersten Projekte v. d. Nüll's zum Universitätsbau. In den Portefeuilles beider Künstler haben sich manche solcher Projekte erhalten. Die Leidensgeschichte der österreichischen Architektur weiß von diesen beiden Heimsuchungen, die in allen Stadien unseres Verfassungslebens stabil geblieben sind, viel Erbauliches zu erzählen; doch ist es bei diesem Anlasse vielleicht besser mit Stillschweigen darüber hinwegzugehen.

Das Wechselverhältniß beider Künstler ist so merkwürdiger Art, daß sich in der Geschichte der Kunst kaum ein zweites Beispiel dafür findet, und um so merkwürdiger, als die Natur Beiden ganz verschiedene Temperamente gegeben hatte. Der Eine war gesellig, der Andere ungesellig, Siccardsburg suchte die Menschen, v. d. Nüll die Einsamkeit auf. Der Eine war heiter, der Andere ernst und verschlossen. Die Gegensätze in ihren Neigungen und Temperamenten scheinen aber bei ihnen bestimmt gewesen zu sein, sich gegenseitig auszugleichen und zu ergänzen. Was andere Naturen schied, das hat sie verbunden. Man wird wohl nicht fehl gehen, wenn man zwei Punkte hervorhebt, welche dieses Wechselverhältniß erklären. Der wichtigste Punkt ist gewiß die Gleichartigkeit ihrer Weltanschauung, die vollständige Uebereinstimmung in allen Fragen der Kunst. Wenn vielleicht bei Besprechung von vielfachen Fragen, die sie gemeinsam erörterten, Divergenzen in den Ansichten an's Tageslicht traten, so war die Verständigung sehr bald gefunden, weil es sich nicht um eine Verschiedenheit der Grundansichten, sondern nur um die verschiedene Anwendung eines und desselben Principes auf einen bestimmten Gegenstand handelte. Der andere Punkt betrifft den Charakter der Künstler; sie waren Beide grundehrliche Menschen. Sie vertrauten sich gegenseitig unbedingt; sie arbeiteten ausschließlich im Interesse der Sache und im Interesse des Principes, zu dessen Vertretung sie sich berufen glaubten. Bei dieser vollständigen Gemeinsamkeit des Denkens und Uneigennützigkeit des Handelns ist es ungemein schwer, ja manchmal fast unmöglich, den Antheil des Einen vom Antheil des Anderen zu sondern. Soviel nur ist gewiß, daß Siccardsburg mehr die konstruktive Seite auf sich nahm, v. d. Nüll mehr die dekorative, daß Jener die Last und die Geschäfte des Verkehres mit der Außenwelt in der Regel allein trug, während v. d. Nüll still und in sich gekehrt zeichnete und entwarf. Schon in den Studienjahren, zuerst am polytechnischen Institute und dann an der Akademie der bildenden Künste standen sich Beide nahe und waren intime Freunde. Sie arbeiteten schon damals zusammen. Als sie Beide an der Preisaufgabe theilnahmen, deren glückliche Lösung ein Reisestipendium nach Italien in Aussicht stellte, lieferten Beide so ausgezeichnete Arbeiten, daß der akademische Rath beschloß, zwei Preise statt eines zu ertheilen. Dieser Beschluß erhielt die Sanktion des Kurators der Akademie, des Fürsten Metternich; die beiden jungen Freunde konnten gemeinschaftlich die Reise nach Italien als Staatspensionäre antreten; es wurde ihnen noch die Begünstigung zu Theil, ihre Reise nach Frankreich, England und Deutschland auszudehnen. Im Jahre 1839 traten sie die Studienreise an, die wohl mit dazu beitrug, die Gefühle der Freundschaft und die Gewohnheit des Zusammenlebens und des gemeinsamen Arbeitens zu erhöhen und zu befestigen. Im Jahre 1843 kehrten sie von ihrer Reise nach Wien zurück, im Jahre 1844 erhielten Beide Professuren an der Akademie der bildenden Künste. Für van der Nüll speziell



Hof des Kommandanturgebäudes im k. k. Arsenal zu Wien.

Zeitschr. f. bild. Kunst. 1869. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

wurde eine neue Lehrkanzel für Perspektive und Ornamentik errichtet. Die ersten vier Jahre ihrer künstlerischen Thätigkeit waren vielfach durch Projekte in Anspruch genommen. Beide waren, insbesondere v. d. Nüll, im Jahre 1845 bei der Wiener Industrie-Ausstellung thätig, innig verbunden mit Jacob Reuter, einem Manne, dessen Energie und Kenntniß jetzt, wo man Musterlager und Lehrwerkstätten errichten will, sehr vermißt wird. Der Bau des Karltheaters und des Sophienbadsaales fällt in die Jahre 1846 und 47. Dies waren ihre ersten größeren Bauten in Wien, wo sie auch ihre Talente für Dekoration zur Geltung bringen konnten. Zu größeren Staatsbauten wurden die beiden Architekten erst nach dem Jahre 1848 berufen. In erster Linie sind zu nennen das Projekt für das Arsenal vor der Belvederelinie, 1849—1856, im Jahre 1852 die Wiener-Neustädter Akademie und zwischen den Jahren 1860—1868 das neue Opernhaus.

Die Berufung von fünf tüchtigen Architekten Wiens, v. d. Nüll und Siccardsburg, Förster, Hansen und Rösner, zur Herstellung von großen Militärbauten bezeichnet eine leider nur sehr kurze Periode unseres Kriegsministeriums, in der man sich entschloß, diese Bauten in die Hände von tüchtigen Civilarchitekten zu legen. Später ist man von diesem Principe leider wieder abgegangen. Die Erfahrungen, die man an der Franz Josephs-, der Rossauer Kaserne und der Leopoldstädter Aerarial-Bäckerei gemacht, werden es wohl den maßgebenden Persönlichkeiten nahe gelegt haben, daß man sich auf einem falschen Wege befindet, und daß es höchste Zeit ist, zu dem rationellen Principe bei militärischen Bauten zurückzukehren. Jenem lichten, wenn auch kurzen Intervalle in der Geschichte des Kriegsbauwesens Oesterreich's verdankt man den bedeutendsten Militärbau des Kaiserreichs, das Arsenal vor der Belvederelinie. Van der Nüll und Siccardsburg fielen die kolossalen Umfassungsgebäude und das große Kommandatur-Gebäude am Eingange des Arsenals zu. Der innere Hofraum (Vergl. die Abbildung) ist eine bedeutende architektonische Leistung; die einfachen großen Verhältnisse, die ruhigen Massen der Mauerflächen passen vollständig zu dem Zwecke des Gebäudes und gehören in ihrer Gesammtwirkung zu den gelungensten Arbeiten der beiden Künstler. In diese Zeit fällt auch beiläufig der Ausbau der Artillerie-Equitation in Wien, 1851, und der Ausbau der Artillerie-Kaserne, 1852; sodann das Projekt zum Umbau der Wiener-Neustädter Militär-Akademie. Der Entwurf der letzteren zeigt einen Bau von kolossalem Umfange in Rohmaterial. Von der Ausführung dieses Monstregebäudes ist man in späterer Zeit abgegangen.

In den Anfang der Bewegungsjahre fällt auch v. d. Nüll's Betheiligung an der innern Ausschmückung der Altlerchenfelder Kirche. Auch sie war, wie der Arsenalbau, ein Bruch mit den schlechten Gewohnheiten der Vergangenheit, und wie dieser bei den Militärbauten, so war der Neubau der Lerchenfelder Kirche der Anstoß zur Reform der kirchlichen Baukunst. Wenn ich nicht irre, wurde schon im Jahre 1847 nach den Plänen des Hofbaurathes Paul Sprenger der Neubau der Pfarrkirche begonnen. Im Jahre 1848 war er schon bis zur Höhe der Fundamente gediehen, da begann der Sturm gegen die Allmacht des grünen Tisches im Bauwesen. Der Bau mußte sistirt werden, das büreaukratische Bauprojekt wurde entfernt; ein junger Schweizer von nicht gewöhnlichem Talente, der sich seit 1847 in Wien aufhielt und der von hoher Begeisterung für die christliche Kunst des Mittelalters durchdrungen war, Joh. Georg Müller, bekam den Weiterbau. Nach wenigen Jahren (1849) starb dieser hoffnungsreiche Künstler an einem Brustleiden im 27. Lebensjahre; die Fortführung des Baues wurde dem Architekten Sitte, die innere Dekoration aber v. d. Nüll übertragen. Führich übernahm die Leitung des Bildercyklus, die Feststellung des Programmes für denselben. Bei Beurtheilung der Thätigkeit v. d. Nüll's an diesem Werke fällt der Umstand in's Gewicht, daß es sich dabei nicht um Ausführung einer eignen Komposition, sondern um Durchführung eines Projektes, mit Be-

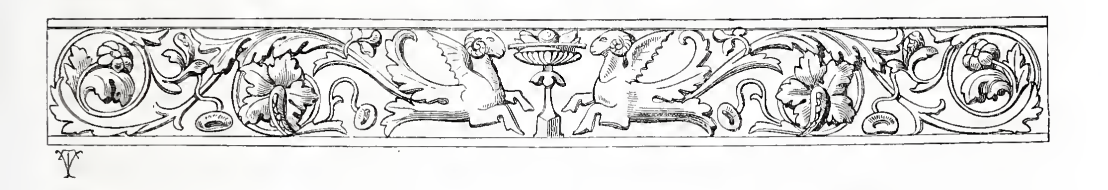
nützung der Andeutungen des verstorbenen Künstlers, und mit Berücksichtigung der eigenthümlichen Anlage des Baues handelte. Müller strebte in der Lerchenfelder Kirche eine Verquickung der florentinischen Kunst des 14. Jahrhunderts mit der deutschen Kunst an. Nachklänge der italienischen Architektur, die sich in jedes Künstlers Seele tief einprägen, lagen dem Werke zu Grunde. Es sollte gezeigt werden, daß auch in einem deutschen Baue ein reicher Bildercyklus, eine durchgreifende Polychromie aller architektonischen Glieder möglich sei. Diese Anforderung kam sozusagen den Wünschen v. d. Nüll's entgegen. Eine Fülle ornamentaler Details in hell glänzenden Farben ist über diesen Innenbau ausgegossen, der dem der Farbendekoration entwöhnten Sinne des Wiener Publikums auch dann mehr überraschend als befriedigend erschienen sein würde, wenn dem Bildercyklus mehr Ruhe im Kolorit, mehr Stileinheit in der Komposition eigen wäre. Polychrome Leistungen der Art müssen mit besonderer Vorsicht behandelt werden; die polychrome Kunst ist vor allen eine traditionelle Kunst, sie bedarf der Vorbilder und großer Erfahrung, und es ist nur zu wünschen, daß den Künstlern oft Aufgaben gestellt werden zu polychromen Dekorationen im großen Stile, damit diese Kunstübung sich einbürgern und die Wandverzierung festen Fuß in unserm Kunstleben fassen könne.

Mit der Uebergabe der Lerchenfelder Kirche aus den Händen der Baubeamten in die Hände der wirklichen Künstler ist ein großer und nachhaltigerer Sieg erfochten worden, als es bei den Militärbauten der Fall war. Die gegenwärtige Zeit erntet die Früchte der Kämpfe von damals, und die Kirchenbauten der Gegenwart Wiens liegen in berufenen künstlerischen Händen. Die Kirche hält diese Errungenschaft fest und hütet sich in Wien wie in Prag, in Gran wie in Olmütz und Gratz die künstlerische Bau-Weisheit aus den Quellen des grünen Tisches zu schöpfen. Sie ist gewitzigt durch die vollständige Entfremdung der Kunst von der Kirche in den Zeiten bureaukratischer Bevormundung, sie ist klüger, als es Staat und Kommunen noch heute sind.

In dieselbe Zeit (1857), in welcher der Künstler mit diesen Arbeiten beschäftigt war, fällt das große vom Kaiser ausgegangene Projekt der Erweiterung der Stadt Wien. Schon früher hatte v. d. Nüll den Auftrag bekommen zu Projekten für den Neubau der Universität, auf dem Platze der Votivkirche, welcher durch ein kaiserliches Handbillet der Universität zugesichert wurde. Der Universitätsbau und die Konkursprojekte für die Stadterweiterung brachten den beiden Künstlern, die dabei betheiligt waren, wenig angenehme Stunden. Der Universitätsbau wurde schon im Jahre 1854 projektirt, und nur der zähen Ausdauer der Professorenkollegien der Wiener Universität ist es zu danken, daß die zugesicherten Plätze bis auf den heutigen Tag offen geblieben sind. In der Stadterweiterungs-Angelegenheit, in welcher Männer wie v. d. Nüll und Sikkardsburg, Förster, Lennée sich in nicht ebenbürtiger Gesellschaft sahen, vertraten v. d. Nüll und Sikkardsburg vorzugsweise die Idee, die Ringstraße zum großen Theile auf dem Terrain des alten Stadtgrabens anzulegen, während Förster den Grundgedanken in den Vordergrund stellte, der heutigen Tages zum Durchbruche gekommen ist, nämlich die Ringstraße auf die Mitte des Glacisgrundes zu legen. An der Ausführung der Stadterweiterung selbst nahmen die Künstler keinen Antheil, wohl aber fiel ihnen der Bau des neuen Opernhauses zu, der auf dem Stadterweiterungsgrunde zur Ausführung kam.

An den großen Privatbauten, zu welchen die Stadterweiterung, speziell die Ringstraße Anlaß gab, haben beide Künstler wenig Veranlassung gehabt, sich zu betheiligen; wohl aber haben sie, bevor das Opernhaus ihre volle Thätigkeit in Anspruch nahm, öfter Civilbauten, insbesondere für Villen ausgeführt. Es wird allgemein, besonders bei Siccardsburg, die Kunst gerühmt, Räume geschickt zu disponiren und den Bedürfnissen des Wohnens

anzupassen; ein Meisterstück Wiener Architektur ist das Lagerhaus von Haas. Viele Entwürfe von Villen in Baden, Meidling, Neuwaldegg u. s. w., finden sich in dem Nachlasse beider Künstler, der von der seltenen Vielseitigkeit ihres Wirkens und der umfassenden Art ihrer Studien Zeugniß ablegt.



Raffael und die Anfänge der deutschen Reformation.

Von **Hermann Hettner.**

(Schluß.)

Wir sind zum Anfang unserer Betrachtungen zurückgekehrt. Woher diese sicher sehr beachtenswerthe und in ihrer vollen geschichtlichen Bedeutung und Tragweite doch noch nicht genügend beachtete Erscheinung?

Es liegt nahe, an Savonarola zu denken, den großen Florentiner, der seinen warmen Eifer für Läuterung und Verinnerlichung der Kirche 1498 mit dem Feuertode gebüßt hatte. Zumal wir wissen, daß Fra Bartolommeo, der Freund und Strebensgenosse Raffael's, der treu begeisterte Anhänger Savonarola's war, und daß Raffael selbst das von Bartolommeo gemalte Bildniß Savonarola's unter die Heiligen der Disputa stellte. Aber was weckte grade jetzt wieder plötzlich diese schlummernden Empfindungen?

Ich habe bereits auf das Emporkommen der deutschen Reformation hingewiesen.

Die Einwirkungen derselben waren auch in Italien sehr bald bemerkbar. Als 1517, also gleich nach dem ersten kühnen Auftreten Luther's, der Dominikanermönch Silvestro Mazzolini, gewöhnlich Silvestro da Prierio genannt, Haushofmeister des päpstlichen Palastes, eine Vertheidigung der Lehre vom Ablaß geschrieben hatte, verbot Papst Leo X. die Veröffentlichung derselben; er wollte nicht, daß die deutschen Bewegungen in Italien bekannt würden. Diese Vorsicht war fruchtlos. Die Schriften Luther's verbreiteten sich schnell durch alle italienischen Städte und fanden die wärmste Aufnahme. Am 14. Februar 1519 berichtet der Baseler Buchhändler Johann Froben an Luther, daß namentlich ein Buchhändler in Pavia, Calvi, für diese Verbreitung äußerst thätig sei und daß überall von den geistvollsten Männern lobende Sinngedichte, eine damals in Italien sehr beliebte Dichtart, zu Ehren Luther's verfaßt würden. Auf dem Reichstage zu Nürnberg 1524 beklagte sich der päpstliche Legat, daß auch in Venedig die reformatorischen Schriften eifrig gelesen würden; 1525 wurde in Lucca eine allgemeine Ablieferung und Verbrennung solcher Schriften befohlen. Guicciardini, der berühmte Geschichtsschreiber, sagt 1529 in seinen Aphorismen (Ricordi, Nr. 28, in den Opere inedite, Vol. I.), daß er Luther wie sich selbst geliebt haben würde, hätten ihn nicht persönliche Dienste an die Päpste gebunden.

Und der Sturm in Deutschand wurde immer ungestümer und allgemeiner.

Es ist schon längst üblich, von einer sogenannten Gegenreformation und von einer durch die deutsche Reformation hervorgerufenen Regeneration und Restauration des Katholicismus zu sprechen. Doch übersieht man dabei meist, daß dieselbe sofort, schon unter Leo X., beginnt.

Papst Leo X. selbst hielt sich mehr an Aeußerlichkeiten. Er drang auf größere Festlichkeit des Kultus. Die Feier der Charwoche, wie sie noch jetzt alljährlich in der Sixtinischen Kapelle vollzogen wird, stammt aus dieser Zeit. Er drang auf Hebung der Kirchenmusik und der gottesdienstlichen Gesänge. — Er suchte — was eine Thatsache von höchster Wichtigkeit ist — auch die Dichter und Künstler auf den Kampfplatz zu rufen.

Viel tiefer war die Bewegung, die sich innerhalb eines großen Theils der Geistlichkeit und insbesondere auch unter den Humanisten selbst erhob.

Zu jenen ketzerischen Neuerungen und Umwälzungen konnte man sich nicht hingezogen fühlen. Dazu war das Bewußtsein von der Einheit der Kirche zu mächtig; dazu war der Katholicismus zu eng mit allen volksthümlichen Empfindungen und Gewohnheiten, und — warum soll man es nicht sagen? — zu sehr mit schwer zu entbehrenden äußeren Vortheilen verwachsen; dazu war man zu glücklich im Besitz einer herrlichen Bildung, deren ruhige Fortentwickelung, um an ein bekanntes Wort Goethe's zu erinnern, jene Gewaltsamkeiten zu hindern und zurückzudrängen drohten. Aber die Weltlichkeit der humanistischen Bildung und die dann aus ihr entsprungene Verweltlichung der Kirche erschrak jetzt vor sich selbst. Man schloß sich wieder inniger an die Kirche und deren Lehren an, und suchte diese zu läutern und zu verinnerlichen.

Höchst merkwürdig ist eine Vereinigung der angesehensten und gelehrtesten Männer Rom's, die sich den Namen der Brüderschaft der göttlichen Liebe, Oratorio del divino amore, beilegte. Es waren fünfzig bis sechszig Mitglieder; an ihrer Spitze die geistvollsten Humanisten, Contarini, Bembo, Sadolet, dann Caraffa, welcher später Papst Paul IV. wurde, Gaetano da Thiene, den die Kirche kanonisirte. Der Ort der Zusammenkunft war die Kirche S. Silvestro und Dorothea in Trastevere, nahe dem angeblichen Zusammenkunftsort der ersten Christen und nahe dem Janiculus, allwo der Apostel Petrus gekreuzigt war. Zweck dieses Ordens waren Predigten und geistliche Uebungen, Begründung strengerer Kirchenzucht; der Orden der Theatiner ist aus ihm hervorgegangen. Wir wissen nicht genau, wann dieses Oratorium der göttlichen Liebe gegründet wurde; aber sicher fällt die Gründung in das Jahr 1517 oder 1518. Caracciolo erzählt in der in die Acta Sanctorum (Aug. II. cap. I. 88) aufgenommenen Lebensbeschreibung Gaetano's da Thiene, daß dieser 1519 in ihn eintrat, und er fügt ausdrücklich hinzu, daß der Orden entstanden sei, da die Ketzereien Luther's, dieses verbrecherischen Scheusals, auch in Mittelitalien, ja selbst in Rom, und zwar nicht blos unter dem Volk, sondern auch unter den Geistlichen Eingang gefunden.

Andere Orden folgten. 1522 entstand eine auf gleiche Zwecke gerichtete Abzweigung der Camaldulenser, die von dem Berge, auf welchem sie später ihren Sitz hatte, den Namen Monte Corona erhielt; 1530 entstanden die Barnabiten.

Ja, in diesem Drange nach Läuterung und Verinnerlichung kam man auf Lehren und Anschauungen, die von den Lehren und Anschauungen Luther's nicht sehr entfernt waren. Mit Recht nennt Ranke in der Geschichte der Päpste diese Erscheinungen Analogien des Protestantismus. Sadolet, großgeworden an Plato und Aristoteles, geht jetzt mit wärmster Begeisterung zu Paulus und Augustinus über und schreibt über den Brief an die Römer einen Kommentar, in welchem er, nach seinem eigenen Ausdruck, das Geheimniß des Kreuzes und

Todes Christi zu entwickeln versuchte und dabei so nahe an die Rechtfertigungslehre Luther's anstreifte, daß sein Buch eine Zeitlang auf den römischen Index gestellt wurde. Und ähnlich schon jetzt auch Contarini, welcher an den großen Kämpfen der nächstfolgenden Zeit so hervorragenden Antheil nahm.

Am augenfälligsten tritt dieser gewaltige Umschwung in der Geschichte der neulateinischen Dichtung hervor. Eine Tochter des Humanismus hatte die neulateinische Dichtung sich bisher ganz rückhaltslos und ganz ausschließlich in den Vorstellungen und Bildern der alten Mythologie bewegt; jetzt urplötzlich stellt auch sie sich in den Dienst der Kirche und ergreift christliche Stoffe. Sannazaro, der in seiner Jugend Possen für das Neapolitanische Volkstheater geschrieben und sich durch ein Schifferidyll, Arkadia, einen bleibenden Namen in der italienischen Literatur erworben, schrieb 1521 ein christliches Epos De partu virginis d. h. über die Geburt Christi von der Jungfrau, das uns heut freilich durch seine seltsame Vermischung und Nebeneinanderstellung der christlichen und griechisch-römischen Götterwelt äußerst barock erscheint, das aber gleichwohl in einzelnen Partien von fast Dantischer Kühnheit und voll der ergreifendsten religiösen Lyrik ist. Und neben Sannazaro stellte sich Vida mit seiner „Christias“, die allerdings erst 1535 veröffentlicht wurde, aber in ihren ersten Gesängen urkundlich bereits unter Leo X. vollendet war. Ein Gedicht, das an dichterischer Kraft zwar entschieden hinter dem Gedicht Sannazaro's zurück steht, aber voll frommer Andacht alle heidnische Mythologie bereits aufs bestimmteste von sich ausschließt, ein Vorläufer Tasso's und Milton's, welche ihm sogar einige Züge nachweislich entlehnt haben, und ein Vorläufer der Messiade Klopstock's, die sich in ähnlicher Weise den Freigeistern des achtzehnten Jahrhunderts entgegenstellte, wie die Christiade Vida's den Humanisten. Ueber die Stimmung, aus welcher diese Dichtungen hervorgingen, und über die Absicht, welche sie erreichen wollten, können wir nicht im Zweifel sein; überdies haben wir das ausdrücklichste Zeugniß. Das von Bembo geschriebene Breve Leo's X. an Sannazaro beglückwünscht die Kirche, daß in dieser Zeit des allgemeinen Sturmes und Trübsals ein David erstanden sei, der den vermessenen Goliath schlage und den wahnbefangenen Saul durch die Kraft seiner Leyer vom Wahne befreie.

Bald gingen diese erhöhten Stimmungen und Empfindungen auch in die vaterländisch-italienische Dichtung über. Vittoria Colonna war in ihren Jugendgedichten, die den Schmerz um den verlorenen Gatten mit tiefempfundener Klage singen, die Nachahmerin Petrarca's gewesen; in ihren geistlichen Sonetten, denen die italienische Lyrik nichts Gleiches an die Seite zu stellen hat, strebt sie nicht mehr nach dem Parnaß und nach Delos, sondern nach jenen Höhen, die der menschliche Fuß nicht ohne göttliche Hilfe ersteigt.

Und in dieser tiefen Erregung der Geister und Gemüther hätte die bildende Kunst, die zu allen religiösen Dingen in so nahem und innigem Bezug stand, allein todt und theilnahmlos bleiben können? Nicht auch sie sollte ihrerseits die Dolmetscherin und Verkündigerin dieser erneuten religiösen Umstimmung und Vertiefung sein?

Es wird nicht gemeldet, ob Raffael zu jenem Oratorium der göttlichen Liebe gehörte; aber das wissen wir, daß er mit den hervorragendsten Mitgliedern desselben, mit Bembo, Sadolet und Contarini durch die engste langjährige Freundschaft verknüpft war. Und ebenso wissen wir, daß Raffael zu Jacob Sannazaro in den freundschaftlichsten Beziehungen stand. Und es sollte zufällig sein, daß die Entstehung der Sixtinischen Madonna und der Transfiguration mit der Entstehung jenes Oratoriums und dieser christlichen Gedichte so durchaus gleichzeitig ist?

Ist es also wirklich nichts als eine Paradoxie, wenn ich von dem engen geschichtlichen Zusammenhang dieser Bilder mit der deutschen Reformation spreche? Von den christlichen

Dichtungen Sannazaro's und Vida's ist dieser enge Zusammenhang durch die offenkundigsten und unumstößlichsten geschichtlichen Urkunden bezeugt. In jenen Bildern aber liegt dieselbe Stimmung und tief innerliche Erhebung, nur tiefer und poesievoller. Es ist volle künstlerische That geworden, was jene Dichter nur zu lallen und zu stammeln vermochten.

Und Raffael steht mit dieser tiefgehenden neuen religiösen Begeisterung, fast möchte ich sagen, mit dieser neuen religiösen schwärmerischen Verzückung nicht allein.

Von jeher hat man Correggio als einen wesentlich lyrischen Maler betrachtet; man hat von der erregten Nervosität gesprochen, die in seinen Heiligenbildern ebenso liege, wie in seinen dithyrambischen Io- und Ledabildern. Fällt aber diese tiefe lyrische Erregung nicht genau in dieselbe Zeit, in welcher wir ganz Italien von solcher Erregung durchglüht und durchzittert sehen? Das herrliche Bild der Dresdener Galerie, das unter den Namen der „Nacht“ bekannt ist, 1522 gemalt, steht, wie in der Zeit seiner Entstehung, so auch in der Art seiner Empfindung und Stimmung mit der Stimmung und Empfindung der letzten Schöpfungen Raffael's im überraschendsten und unverkennbarsten Einklang. Das Kind ist das Licht, das in die Welt gekommen ist, und die Frommen, welche sich nahen, das Kind anzubeten, werden von der geheimnißvollen Herrlichkeit dieses Lichtes fast geblendet. Und man denke an Correggio's jubelnde Engelsgestalten in Parma und andererseits an das tiefrührende und doch so erhabene Christusbild Correggio's in Berlin und an das bereits an die Schaustellung des Gräßlichen streifende Martyrium des heiligen Placidius und der heiligen Flavia.

Tizian malt um diese Zeit das dithyrambisch gewaltige Bild von der Himmelfahrt Maria's und die Martyrien des heiligen Petrus und Laurentius.

Ich wage nicht zu entscheiden, in wie weit es mit diesen Bewegungen zusammenhängt, daß die wunderbaren Gestalten der Sibyllen und Propheten und der alttestamentarischen Geschichten an der Decke der Sixtinischen Kapelle von Michel Angelo auf der reinsten Sonnenhöhe vollendeter Renaissancebildung stehen, das jüngste Gericht aber sich wieder in die engsten Schranken der überlieferten Dogmatik zwängt.

Wir wissen, wie diese Bewegungen der Gegenreformation durch die ganze zweite Hälfte des 16. und durch den Anfang des 17. Jahrhunderts leidenschaftlich hindurchgehen. Hier ist nicht bloß die Quelle Tasso's, sondern auch die Quelle der Martyrien- und Glorienbilder der Bolognesen, Domenichino's, Guido Reni's, die Quelle der Martyrien- und Glorienbilder der Spanier.

Aber ein tiefgreifender Unterschied bleibt trotz alledem. In Raffael bannende Hoheit, reine und tiefe Poesie innigster Religiosität; in den Künstlern des siebzehnten Jahrhunderts prunkende Sentimentalität und Ekstase, oft sogar düsterer Haß.

Korrespondenz.

Aus Regensburg.

Versteigerung der Kränner-Müller'schen Galerie. — Aus der Sammlung des historischen Vereins. — Ein Sculpturwerk.

Wie sehr in Regensburg die Kunst geblüht hat, das belehren Jeden die reichen Schätze der Baukunst, die daselbst noch allenthalben, wenn auch zum größten Theil unter späterer Entstellung, erhalten sind. Der Mangel an Denkmalen der Plastik (eine Ausnahme macht besonders St. Emmeram) und der Malerei ließe dagegen glauben, daß die Stadt darin wenig geleistet habe; allein die Kunstgeschichte belehrt uns eines Besseren. Jener Mangel rührt zum Theil daher, daß die spätere Zeit, die Werke der früheren Jahrhunderte mißachtend, an ihre Stelle andere setzte, zum Theil aber auch, daß man sie von Fremden fortschleppen ließ. Dazu kam noch das Unglück, daß bei der Erstürmung der Stadt 1809 eine reichhaltige Gemäldegalerie verbrannte, und nun soll auch noch die letzte größere Galerie, die Kränner-Müller'sche, aus welcher schon längere Zeit hindurch Sachen fortwanderten, demnächst unter den Hammer gebracht werden. Es sind in ihr, abgesehen von einer Sammlung geschnittener Steine, Druckwerken und Anderem, noch sehr werthvolle Gemälde vorhanden, auf welche aufmerksam zu machen ich mir erlaube, da ich Gelegenheit hatte, die Schätze, soweit es die mir spärlich zugemessene Zeit verstattete, zu mustern.

Das bedeutendste Werk ist Albrecht Altdorfer's Christus am Kreuz in etwas überhalblebensgroßen Figuren. Magdalena umfaßt kniend den Stamm; links steht Maria, rechts Johannes, während zahlreiche Engelsköpfe Christum umgeben. Das Bild hat mit dem Kupferstich (Bartsch 7) Aehnlichkeit; doch ist die Landschaft nicht vorhanden, dagegen die Magdalena und einige Engelsköpfe hinzugefügt worden. Die Gestalten sind von einer stillen Heiligung, von lautlosem Schmerze durchdrungen. Die Modellirung des Nackten ist sorgfältig; die Farbe kräftig und klar. Es ist dies ein schon der Größe der Figuren wegen sehr merkwürdiges Bild, da selbst auf der Kreuzigung in der Augsburger Galerie und dem Flügelaltar, den die Universität München besitzt, die Figuren diese Größe kaum erreichen. Eine Darstellung im Tempel scheint uns, obwohl von Waagen (Kunstwerke und Künstler II. S. 129) als ächt aufgenommen, von einem minder bedeutenden Maler der Regensburger Schule herzurühren. Von Michael Ostendorfer, dem Nachfolger Altdorfer's, sind drei kleine Bilder da, die Gefangennehmung, die Beweinung Christi und die Hinrichtung der beiden Brüder Ewald, von unsicherer Zeichnung, aber kräftig in der Farbe, mannigfaltig in der Gesichtsbildung und trefflich in der Landschaft. In allen diesen Stücken freilich werden sie durch die hl. Familie von Matthäus Grünewald übertroffen. In einer Landschaft hält St. Anna auf ihrem Schoße das Christkind, das die Arme gegen die links sitzende Maria hinstreckt, die es zu empfangen in Begriff steht. Rechts steht der h. Joseph. Auf dem großen Baume in der Mitte das Monogramm 15 IG 22 Ein Bild von der größten Zartheit. Wie klar die Färbung, wie innig, wie schüchtern die Empfindung! Die Verwandtschaft mit Cranach fällt sogleich in's Auge, doch ist das Kolorit mehr in's Violette gebrochen und sind die Formen breiter angelegt. Kleine Bilder Grünewald's sind sehr selten, wie er sich überhaupt spärlich in Gemäldegalerien findet; hier wäre nun die beste Gelegenheit, eine wahre Perle zu erhalten. Auch Christus am Kreuz von Melchior Feselen

aus Ingolstadt, der in Altdorfer's Weise arbeitet, ist ein vorzügliches Bild. Der Maler war dabei ganz anders in seinem Element, als bei den Kriegsbildern der Münchener Pinakothek; hier zeigt es sich, daß ihm nicht bloß eine feine Ausführung, sondern auch viel Empfindung zu Gebote steht. Auch die Landschaft ist gut gerathen mit dem für ihn charakteristischen hellen Ton und dem rundlichen Laub der Bäume. Unter den drei, mir als Lukas van Leyden gezeigten, Bildern ist nur eines bedeutend, nämlich das nach dem bekannten Kupferstich, Anbetung der h. drei Könige, ausgeführte, da es, was unter solchen Umständen selten ist, nicht nur die Komposition, sondern auch den Charakter der Farbenwirkung unseres Meisters wiedergiebt. Die Behandlung ist delikat, die Fleischtheile fein braun umrissen und von gelblicher Färbung, das Kolorit kräftig und dabei noch das Ganze vortrefflich erhalten. Die Erscheinung des Bildes stimmt mit der des bekannten, durch van Mander beglaubigten, in der Pinakothek überein; es wäre also gewiß keine zu verachtende Erwerbung für eine Galerie, da Originale nicht zu haben sind, desto mehr aber schlechte Kopien oder Arbeiten, die mit dem Künstler gar nichts zu thun haben. Eine kleine, mit dem feinsten Pinsel ausgeführte Anbetung der h. drei Könige ist in der Weise des Heri met de Bles gemalt. Ein seltener Meister ist in einer reichen Kompsition, Rebekka am Brunnen, vertreten, nämlich Crispin van den Broeck, der seiner Zeit in Ansehen stand, wie besonders die zahlreichen Stiche der besten damaligen Meister nach ihm darthun. Das Bild hat eine etwas frostige Färbung; durch die italienisirenden Motive sieht man den fleißigen niederländischen Pinsel immer noch heraus. Oben auf dem Spruchband in der Luft ist es mit dem Monogramme C M B bezeichnet. Eine wirkungsvolle Höllengeschichte, worin Luther und Melanchthon über die Hostienverwandlung in Entsetzen gerathen, gilt für einen Höllenbreughel, was mir sehr unwahrscheinlich scheint. Ein ächtes und feines Bild dagegen ist Christus am Kreuz von Franz Francken; die Färbung ist in hellem Tone sehr harmonisch, der Ausdruck zart und edel. Die Grablegung Christi von Christoph Schwarz ist kein schlechtes Bild. Als das schönste Werk der spätern flamändischen Schule erschien mir Jan Fyt's, des großen Thier- und Früchtemalers, Stillleben. Ein Hase in natürlicher Größe hängt von der Wand herab; auf einem Tische stehen ein Bierkrug, Früchte, eine Korbflasche u. A.; links ist ein Durchblick durch ein Fenster auf den Himmel. Fyt's geistvoller Vortrag und seine kräftig leuchtende und klare Farbe, die er in Rubens' Schule gelernt hat, sind zu bekannt, als daß ich sie hier noch einmal auseinander setzen sollte. Auch ein anderes, der holländischen Schule angehöriges, weniger energisches, aber mit fein abgemessener Stimmung behandeltes Früchtestück sprach mich sehr an; wie nicht minder des Franzosen J. B. Oudry (mit 1750 bez.) Rebhühner, die in zart hellgrauem Tone glänzten. Ein Blumenstück, eine sogenannte Vanitas ist Hieronimo Galle f. Ao. 1658 bezeichnet; es ist dies wohl der ältere Künstler dieses Namens, der 1645 in die St. Lukasgilde zu Antwerpen aufgenommen wurde. Vier Früchtestücke von J. Wink, (von 1790, 1803, 1805) sind zierliche Bildchen, die zur Ausschmückung eines Kabinets vorzüglich sich eigneten. Die reich staffirte Dorflustbarkeit von R. Brakenburg ist leider sehr nachgedunkelt. Unter den Landschaften ist zuvörderst eine weit ausgedehnte, im Geschmacke R. Savery's behandelte, mit Abrahams Opfer staffirte zu nennen, ferner als ganz vortrefflich die von J. van der Hagen (bezeichnet), mit der Flucht nach Aegypten als Staffage, welche, an van Goyen anklingend, in bräunlichem Tone sehr weich und sorgfältig ausgeführt ist. Eine größere Zartheit der Touche dagegen hätte man von A. v. Croos' Kanalansicht (von 1648) verlangen dürfen, welche indeß immerhin, direkt an van Goyen erinnernd, einen kräftig braunen Gesammtton aufzuweisen hat. Eine schöne Landschaft mit Zigeunern ist J. AH bezeichnet; sie ist vielleicht von J. A. Houthuysen (vgl. Nagler, Monogrammisten III, 1865). Der Strand von Scheveningen von Simon de Vlieger, ein stattliches Gemälde, ist sehr wirkungsvoll und breit gemalt. Auch ein paar Landschaften des in Regensburg geborenen Künstlers Chr. L. Agricola dürfen wir nicht vergessen, da sie nicht ohne Adel in der Zeichnung sind; sie sind in dem Stil gehalten, der sich durch die Einwirkung der Italiener, Poussin's und Claude Lorrain's bei den deutschen Landschaftern gebildet hatte. Aus der italienischen Schule ist wenig vorhanden. Die Enthauptung Johannes des Täufers von M. A. da Caravaggio kann ich nur für eine Kopie halten. Als ein energisches, wenn auch wenig durchgebildetes und karrikirtes Bild ist die Quäkerversammlung von Fer. Amendola zu bezeichnen. Eine vom Blitz getroffene Heerde ist ein treffliches Werk von Fr. Casanova.

Diese Bemerkungen bilden nur einen dürftigen Auszug aus dem großen Gemäldeschatz, den die Familie Kränner-Müller besitzt. Besonders bedeutend ist, wie gesagt, die altdeutsche Schule, worunter auch gerade vorzügliche Bilder von Regensburger Künstlern selbst prangen. Ein Ankauf der auserlesenen Gemälde durch die Stadt würde derselben die Schande ersparen, auch den letzten nennenswerthen Gemäldeschatz fortwandern zu lassen und zugleich die Gelegenheit zur Gründung einer Galerie bieten. Scheue man doch nicht vor einer größeren Summe zurück. Denn einmal ist eine patriotische Pflicht zu erfüllen und sodann kommt jedenfalls die Ausgabe der Stadt wieder zu Gute. Kann man denn den guten Deutschen nicht begreiflich machen, daß die Pflege der Kunst ein Zeichen von Bildung ist und selbst wieder Bildung hervorruft, oft genug auch auf Gebieten, auf welchen der kurzsichtige Blick es nicht vermuthet hätte? Außerdem existiren ja auf dem Rathhause noch sehr merkwürdige Gobelins, zum größeren Theil aus der gothischen Periode, aber mehrere auch von einem der besten niederländischen Meister des 16. Jahrhunderts, ferner eine Modellsammlung nach Regensburger Gebäuden, viele Bildnisse, eine Folterkammer u. A. m., und dabei sind Räume genug vorhanden, die zur Aufnahme einer größeren Sammlung leicht eingerichtet werden könnten. Der Anfang eines Museums wäre also da; es fehlt nur noch die Kompletirung, wozu sich eben jetzt die schönste Gelegenheit bietet.

Aber man glaubt vielleicht, daß, weil der historische Verein schon eine Galerie besitzt, man nichts zu thun brauche. Das wäre freilich ein sonderbarer Irrthum. Denn erstens ist darin die Zahl der Gemälde nicht groß und zweitens die der werthvollen noch viel kleiner; und selbst diese sind zum Theil nicht so werthvoll, wie man nach den Benennungen etwa schließen könnte. Die schöne Pietà ist nicht von dem ältern L. Cranach (wogegen die Form, besonders die liegenden Flügel des Monogrammes sprechen), der große Altar gewiß nicht aus der jüngeren Zeit Michael Wohlgemuth's, wie E. Förster behauptet (vgl. die konstatirten Jugendbilder des Meisters in München), sondern überhaupt nicht von diesem Meister, und die beiden Altdorfer rühren nach meiner Ueberzeugung, welche ich aus der genauen, mir durch die Güte des Vorstandes, Hrn. Justizr. Mayer, verstatteten Untersuchung schöpfte, von Michael Ostendorfer her. Bei Bethsabe im Bade fiel schon Waagen (Kunstw. u. Künstler) der ungewöhnlich kühle Ton auf. Altdorfer hat einen viel feineren und verständnißvolleren Vortrag und weiß ganz anders die Perspektive zu behandeln; wie schlecht ist nicht auch die Architektur gezeichnet und gemalt! Der Sprache des Bildes selbst gegenüber beweist die Thatsache nichts, daß G. A. Peuchel dasselbe 1651 der Stadt Regensburg als Altdorfer geschenkt hat. Was den größeren Altar anbelangt, so stimmt derselbe in jeder Beziehung mit Ostendorfer's unzweifelhaftem Goldschmiedsaltar, der gleich daneben hängt, überein; auch hier macht sich eine viel rohere Hand, als die Altdorfer's, geltend. Die Jahreszahl 1517 ist schwerlich alt und stammt vermuthlich von der Restauration des Glasmalers Walzer her, der die beiden Altäre in jämmerlicher Weise mißhandelte. Die aufgestandene Farbe ist nirgends niedergelegt, wohl aber hie und da lackirt und übermalt worden. So wäre also in Regensburg der bedeutendste daselbst heimische Maler bloß noch in der Kränner'schen Sammlung vertreten! Auch die Abnahme Christi vom Kreuz, angeblich von Rubens, ist in grauenvoller Weise übermalt und zwar gerade da, wo man die originale Hand des Meisters hätte sehen können; so kann man bloß noch eine Aehnlichkeit mit seiner Manier herausfinden. Magdalena, von Engeln in die Höhe gehoben, von M. Feselen (mit Monogramm und d. J. 1523) ist nicht ohne feines Gefühl, kann aber auf besondere Bedeutung keinen Anspruch machen. Es ist demnach in der That nur Ostendorfer, den man im historischen Verein kennen lernen kann. Außer dem Angeführten sind noch zwei schöne Bildnisse von ihm vorhanden, die noch nicht in der Beschreibung der Sammlung verzeichnet stehen. Das eine, mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1533 bezeichnete, ist in den „Recensionen" für 1864, S. 407 beschrieben. Die Angabe, daß der Dargestellte, dessen Alter im Bild auf 26 Jahre angegeben wird, einen Pelzrock trage, ist unrichtig, es ist blos Tuch. Die Farbe des Unterkleides war ursprünglich blau, sie ist jetzt blaugrün geworden. Die Vermuthung, daß es der Künstler selbst sein möge, ist sicher unbegründet, da er damals älter als 26 Jahre gewesen sein muß und sich schwerlich mit Gold- und Silberstücken in der Hand dargestellt hätte. Das andere Bildniß stellt in beinahe halber Figur einen Prälaten mit Bischofsstab in der Linken und Rosenkranz in der Rechten vor. Er blickt nach

rechts. Hintergrund eine schöne Landschaft. Diese Portraits beweisen, daß Ostendorfer ein besserer Künstler war, als man gewöhnlich behauptet findet. Ich hatte auch schon im zweiten Jahrgang, S. 245 der Zeitschrift f. b. K. Gelegenheit, seiner mit Anerkennung zu gedenken.

Die Umschau fällt also spärlich aus. Eine Stadt wie Regensburg, deren kommerzielle Wichtigkeit durch die projektirten Eisenbahnen sich noch steigern wird, sollte füglicher Weise die alten ruhmvollen Traditionen zu wahren suchen, und die gerade jetzt sich bietende schöne Gelegenheit, die, einmal mißachtet, nie wiederkehren wird, wahrnehmen. Auch sonst könnte ein patriotischer Sinn noch Manches bewirken. So sah ich z. B. im Niedermünster hoch im Chore ein Steinrelief, den Tod Mariä, das dem kleineren, mit Recht viel bewunderten Holzbildwerk aus Ingolstadt im bayerischen Nationalmuseum als Vorbild gedient zu haben scheint. Sollte es nicht möglich sein, diese Schöpfung eines Regensburger Künstlers, die an dem betreffenden Orte gar nicht gewürdigt werden kann, in das Lokal des historischen Vereins zu bringen? Die Geistlichkeit würde sich gewiß den Dank aller Kunstfreunde dadurch verdienen. **Wilhelm Schmidt.**

Recensionen.

Zur Holbein-Literatur.

Von **Gottfried Kinkel.***)

(Schluß.)

Mit Abbildung.

Die 87 Handzeichnungen von Köpfen in Windsor haben ohne Zweifel dem Meister als erste Entwürfe gedient, und nach ihnen hat er, ohne für gewöhnlich die Originale nochmals zum Sitzen zu zwingen, die Oelporträts ausgeführt. Sie haben daher die ganze Frische des ersten Gedankens, und mit ihnen verglichen sind selbst die nach ihnen gemachten Oelporträts von geringerer Schärfe des Ausdrucks. Manche zeigen noch die Nadelstiche, mittelst derer der Meister die Umrisse auf die Holztafel übertrug. Auch machte er sich, besonders in den Kleidungsstücken, Notizen über Farbe und Stoff, wie man sie in der schönen Photographie bei Wornum (S. 216) auf dem Porträt des Lord Vaux noch deutlich liest. Besonders merkwürdig sind die sehr scharfen und manchmal dicken Striche, welche in einzelnen Fällen mit der Feder in die Kohlen- und Kreidezeichnung hineingezogen sind. Auf den ersten Anblick erscheinen sie als Nachbesserungen von späterer roher Hand, denn sie stören die Harmonie, aber ich habe mich vor den Originalen überzeugt, daß der Meister sie selbst machte, um bei der Ausführung in Oel über die Umrisse ganz im Klaren zu bleiben, und so finden sie sich besonders an der Schattenseite der Köpfe, wo dem Maler der Umriß in dem Bestreben der

---

*) In der ersten Hälfte dieses Aufsatzes (Heft 6) bittet der Verfasser folgende Druckfehler zu berichtigen: S. 171, Z. 24 und in der Note Z. 1 lies: 1529 statt 1524; S. 172, Z. 27: ageret statt ajeret; ebendaselbst Z. 10 v. unt.: sieht statt sucht; S. 173, Z. 5 der Note: Firniß statt Frieß.

Modellirung so leicht sich verwischt. Manche dieser Blätter, wo noch Farbe hinzutritt, sind fast ausgeführte Porträts; in der späteren englischen Zeit hat Holbein das Papier gern mit einer Farbe wie das Fleisch des Lachses überzogen und diese gleich für den Grundton der Carnation benutzt. Ohne diese wunderbare Sammlung im Original zu studiren, bleibt es unmöglich, das ganze Verdienst Holbein's als Bildnißmaler zu würdigen. Die Ausgabe Chamberlaine's mit den Stichen von Bartolozzi (1792) genügt dafür nicht. Den Katalog der 87 Porträts giebt Woltmann in seinem Verzeichniß der Holbein'schen Werke, ebenso Wornum mit größter Vollständigkeit der biographischen Notizen auch bei den unbedeutenden Persönlichkeiten.

In dieser Sammlung finden sich auch mehrere herrliche Köpfe zu dem berühmten Familienbilde des Thomas Morus. Die Skizze desselben brachte Holbein 1529 dem Erasmus aus England mit, und sie befindet sich jetzt im Baseler Museum. Die verschiedenen noch in England vorhandenen Kopien hat Wornum mit großer Genauigkeit zusammengestellt und nach ihrem geringen Verdienst beurtheilt. Es sind gerade diese kritischen Detail-Untersuchungen und Vergleichungen, worin er seine besondere Stärke besitzt. Das Original ist unzweifelhaft verloren; es war mit Leimfarbe auf Leinwand gemalt, wie Sandrart uns deutlich bemerkt, und das mag an seinem Untergange Schuld gewesen sein. Eine von Morus durch seine Lieblingstochter, Margaretha Roper, abstammende Familie Winn in Yorkshire besitzt auf ihrem Landgute Nostell Priory noch ein großes Bild, welches ich auf der Porträtausstellung von 1866 in South-Kensington gesehen habe. Von diesem glaubt Wornum noch annehmen zu dürfen, daß Holbein es anfing, aber bei seiner Reise nach Basel 1529 unvollendet ließ. Es habe dann ein ungeschickter Maler mit Benutzung von Holbein's in Kohle und Kreide gezeichneten Köpfen es ausgeführt, und davon komme die verschiedene Beleuchtung, in der die einzelnen Figuren erscheinen, so wie die elende Ausführung mancher Details. Vielleicht habe Holbein nie ein zweitesmal das ganze Bild ausgeführt. Mit andern Worten, es sei dies das berühmte Original, nur von ungeschickter Hand fertig gemalt, wie das auch sicher der Fall war mit der Chirurgengilde in Barber's Hall in der City, wie sie von Heinrich VIII. ihre Privilegien erhält. Allein jenes Bild aus Nostell Priory ist in allen Theilen Holbein's ganz unwürdig, und das berühmte Original kann es auf keinen Fall sein, da es in Oel, nicht in Leimfarbe ausgeführt ist.

Besonders verdient bei Wornum noch die Beschreibung der Brautporträts Anerkennung, welche Holbein im Auftrage Heinrich's VIII. von der sechzehnjährigen Herzogin-Wittwe von Mailand und der Anna von Cleve machte. Aus den State Papers sind starke Auszüge mitgetheilt, und Wornum hat mit Klarheit den urkundlichen Beweis geführt, daß Holbein nicht, wie die seit Burnet's Tagen gültige Maler-Anekdote sagt, die Anna zu schön malte und dadurch, als diese hernach dem König übler gefiel als ihr Bild, den Sturz Cromwell's herbeiführte, der diese Ehe begünstigt hatte. Auch die wieder auf offizielle Briefe gestützte Erzählung liest man mit Vergnügen, wie Holbein zu Brüssel in drei Stunden eine wunderbar schöne Skizze nach der Christine von Mailand anfertigt, die seinem herrlichen Oelbild derselben in ganzer Figur zu Arundel Castle zu Grunde liegt. Wir schließen unseren Bericht über Wornum's verdienstliche Arbeit mit einer Uebersetzung seiner Schilderung dieses letztgenannten Bildnisses (S. 361 f.):

„Obwohl dieß Portrait im strengsten Sinn des Wortes ein Bildniß ist, so ist es zugleich ein bewundernswürdiges Gemälde, und läßt sich in diesem Sinn mit dem Morett der Dresdener Galerie vergleichen. Holbein hat junge Damen selten gemalt, und ohne dies Bild könnten wir uns schwerlich ein sicheres Urtheil über seine Fähigkeit bilden, Frauenschönheit in der ersten Blüthe der Jugend zu schildern; dies Bild aber zeigt, daß er alles zu leisten vermochte. Ich kenne kein Portrait, das wie dieses Einfachheit mit Großartigkeit verbindet: vor ihm vergißt man Farbe und Maler, man sieht nur den in's Fleisch gebannten Geist und fühlt seinen Hauch. Von keinem Portrait, selbst von Tizian oder Van Dyck gilt dieß: vor ihren Werken vergißt man den Maler nicht. Lady Butts (von Holbein) ist wunderbar als bejahrte Frau; aber diese Herzogin ist noch wunderbarer als jugendliche Frau. Wohl mochte Zuchero sagen, daß er in Rom ihres Gleichen nie gesehen habe. Ich kenne kein einziges Bildniß, um welches die Sphäre der Lebenskraft so fühlbar liegt; und wenn auch die Dame nicht eigentlich schön ist, so bezaubert der Ausdruck im höchsten Grade. Die tief braunen Augen, mit

dem gelben Ring unmittelbar um die Pupille, scheinen uns Einblick in ihre geheimsten Gedanken zu gewähren, und die vollen schmollenden Kirschenlippen reißen uns unwiderstehlich zur Bewunderung fort. Die Schönheit dieses auserwählten Porträts liegt wirklich außer den Schranken der Schilderung. Die jugendliche Witwe steht aufrecht, aber mit einer leichten Beugung vorwärts, und blickt den Beschauer voll an. Ihre Robe ist von schwarzem Atlas, darüber ein großer schwarzer Spenzer, mit gelbem Pelzwerk gefüttert; um Hals und Handgelenke kleine weiße Krausen, am äußern Rande mit einer schwarzen Linie besäumt. Sie hält einen schlanken hellen Handschuh in beiden Händen, wodurch die letztern nahe an einander gebracht werden: sie scheint nicht zu wissen, was sie mit ihren Händen thun soll, und spielt mit dem Handschuh. Auf dem dritten Finger der linken Hand hat sie einen Ring mit einem großen Rubin: sonst trägt sie gar keinen Schmuck. Der Boden, auf dem sie steht, ist von trübem Braun, ungefähr von der Farbe eines aufgewaschenen Holzfußbodens, und dieß contrastirt fein mit dem dunkeln, alles ausfüllenden Hintergrund. Die Figur scheint von natürlicher Größe; das Gesicht vom Rande der Haube bis zur Spitze des Kinns ist genau 5¾ Zoll. Das Bild ist nicht in vollkommen gutem Zustand: Gesicht und Beischrift sind etwas abgerieben, auch hat es einige ungeschickte Retouchen, zumal in dem beschatteten Theile der Stirn über der rechten Braue und entlang der ganzen Schattenseite der Nase; aber auch so bleibt es sicher eins der kostbarsten Gemälde auf der Welt."

Die Ausstattung von Wornum's Buch ist von englischer Schönheit und Tüchtigkeit. Es giebt ein starkes Zeugniß von Holbein's Größe, daß sein Ruf nicht in ein paar Prunkstücken gipfelt, sondern daß er in Allem, was er machte, auf Einem Niveau sich hält. Sonst würden zwei ohne gegenseitiges Wissen von einander angefangene Werke, wie Wornum's Buch und Woltmann's erster Band, so ziemlich dieselben Meisterstücke für Illustrationen gewählt haben. Es bezeichnet Holbein's geistigen Reichthum, daß das nicht geschehen ist; denn die einzigen beiden Bänden gemeinsamen Illustrationen größeren Umfangs sind das Baseler Selbstportrait des jugendlichen Holbein in Deckfarben, die Meyer'sche Madonna von Darmstadt und die heil. Elisabeth von dem Sankt Sebastian in München. Jenes Portrait ist für Wornum's Buch durch C. W. Sharpe in einen glänzenden und doch weichen Stahlstich übertragen. Dann erhalten wir zwei schöne Photographien der Handzeichnungen des Goldschmieds Morett, die in Dresden, und des Lord Vaux, die in Windsor sich befindet. Die übrigen Illustrationen sind von Herrn Andrew Reid, Bibliothekgehülfen an der Kunstschule zu South-Kensington, auf den Holzstock gezeichnet und von den Brüdern Dalziel vortrefflich zart geschnitten; so die schöne Elisabeth mit den Aussätzigen, das Wappen des Todes und ein weibliches Kostümstück in Schweizertracht aus Basel. Die meisten andern Sachen beziehen sich auf ornamentale Zeichnungen und Buchverzierungen, und unter diesen ist besonders herrlich der Weinkelch der Königin Jane Seymour, in deren Namensbuchstab der von Heinrich VIII. verschlungen steht, nach einer Zeichnung Holbein's, die man in der bodleyanischen Bibliothek in Oxford aufbewahrt.

Professor Woltmann's zweiter Band ist reifer als der erste. Der Stil ist noch schöner, die Untersuchung schärfer; eine gewisse Breite und Weitschweifigkeit, die in der ersten Hälfte des Werkes spürbar wurde, ist hier überwunden: die ganze Forschung über Holbein's Zeichnungen für den Holzschnitt während seines Aufenthaltes auf dem Kontinent und die gesammte zweite Hälfte von Leben und Lebensarbeit, die auf England fällt, sind in diesen Einen Band zusammengedrängt.

Gleichwohl hat der Verfasser Wichtiges nachzutragen oder zu berichtigen, was zu Thatsachen des ersten Bandes gehört: über die Madonna von Solothurn, über das Jahr von Holbein's erster Reise nach England, und über die Portraits von Erasmus und Petrus Aegidius für Longford Castle.

Herman Grimm hat das Verdienst, nachgewiesen zu haben, daß ein lateinischer Brief, den Thomas Morus aus Greenwich über Holbein's Reise nach London an Erasmus schrieb, zu Weihnachten 1524 (statt 1525, wie er in des Erasmus Briefsammlung datirt ist) muß verfaßt worden sein. Aus den lateinischen Sprachformen desselben leitete er dann den weiteren Schluß ab, daß Holbein zur Zeit der Abfassung dieses Briefes bereits in England müsse eingetroffen sein. Diesem stand freilich der Empfehlungsbrief des Erasmus an Paulus Aegidius in Antwerpen entgegen, wo

unterm 29. August 1526 von dessen Ueberbringer gesagt wird, er sei auf dem Wege nach England. Grimm will auch den letzteren Brief verschieben und auf 1524 setzen. Dieß ist von Woltmann, wie mir scheint, endgültig widerlegt, und für Holbein's Abreise nach England bleibt der Herbst 1526 fest stehen.*)

Der zweite, einer neuen Besprechung in diesem Bande unterzogene Punkt betrifft ebenfalls jene beiden Gönner Holbein's, den Erasmus und Aegidius, oder eigentlich ihr Doppelportrait, Brustbilder in Einem Rahmen, zu Longford Castle bei Salisbury. Diese Bildnisse galten schon 1755 für Gegenstücke, als sie bei einer Auktion an die Familie der gegenwärtigen Besitzer kamen. Der Katalog nannte beide als Holbein, ohne Zweifel weil auf dem Portrait des Erasmus der ganz ausgeschriebene Name des Malers mit der Jahreszahl 1523 sich findet. An der Aechtheit dieser Aufschrift ist wenigstens darum nicht zu zweifeln, weil Holbein seinen vollen Vor- und Zunamen darauf angebracht hat. Wenn das Bild nach England bestimmt war, um dem Maler dort eine Stätte zu bereiten, so diente der volle Name desselben auf dem Portrait eines in England so bekannten und berühmten Gelehrten, wie Erasmus war, als nützliche Reklame für den Künstler.**) Auch Waagen (Kunstwerke in England II, 164) hielt diesen Erasmus ohne alles Bedenken für Holbein, und zwar an Lebendigkeit und Naturwahrheit überhaupt für das vorzüglichste von Holbein's Hand noch erhaltene Portrait des Erasmus. Nun wissen wir aber, daß am 8. September 1517 Erasmus dem Thomas Morus von Antwerpen aus sein Portrait zugleich mit dem des Petrus Aegidius, der in Antwerpen wohnte, als Geschenk übersandt hat, und diese Portraits waren von Quintin Massys gemalt. Aegidius hielt auf seinem Bildniß einen Brief des Morus in der Hand, wo Massys nach einen wirklichen Brief desselben die Adresse so genau nachgeahmt hatte, daß Morus selber darüber erstaunte. Grade dieß Merkmal findet sich nun auf dem Portrait des Aegidius in Longford Castle, und dieß Portrait stimmt auch sonst mit der Malweise des Massys vollkommen überein. Natürlich entstand jetzt der Glaube, auch der Erasmus in Longford Castle sei das von Massys gemalte Gegenstück, das darauf stehende Distichon mit Holbein's Namen und die Jahreszahl 1523 demnach eine spätere Fälschung. Dieß ist Herrn Mündler's Ansicht, und Woltmann war ihm in einem Aufsatz unserer Zeitschrift 1866 beigetreten, ohne die Bilder noch selbst gesehen zu haben.***) Inzwischen erschien Wornum's Buch: sein scharfes Auge bewährte sich wieder. Zuerst fiel ihm auf (S. 149), daß die beiden Portraits keine Gegenstücke sind: der Kopf des Erasmus ist größer; beide Freunde blicken sich nicht an, sondern schauen Einen Weg; endlich ist der Erasmus, besonders Hände, Kleidung und Nebensachen weit meisterlicher gemalt. „Ich halte," sagt er, „Quintin nicht für unfähig, ein Bild wie dieses gemalt zu haben, denn das Bild eines geldzählenden Mannes mit seiner Frau zu Windsor, bekannt unter dem Namen der „Geizhälse" (the Misers) gleicht diesem in den Details sehr: aber daß er sich selbst so ungleich gewesen wäre binnen einer so kurzen Frist von wenigen Wochen oder höchstens von einigen Monaten, das ist der Punkt, der besonders für zwei verschiedene Maler spricht." Vorsichtig wie Wornum ist, wagt er keine bestimmte Entscheidung, neigt vielmehr am Schlusse dazu, den Erasmus doch für einen Massys zu halten.†)

---

*) Eine weitere Polemik über diesen Gegenstand zwischen den Herren Grimm und Woltmann, im ersten Jahrgang (1868) von v. Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, verschiebt dieß Resultat ebenfalls nicht.

**) Dafür spricht auch das lateinische Distichon, in welches der Name eingewoben ist. Woltmann las die Verse so:

Ille ego Joannes Holbein non facile ... mus
... michi mimus crit, quam michi .....t.

Ich wage die fehlenden Worte nicht zu ergänzen, der Sinn des Distichons ist aber offenbar derselbe wie das einem altgriechischen Maler entlehnte: carpet aliquis citius quam imitabitur („Tadeln ist leicht, Bessermachen schwer"), was der erst gegen 17 Jahr alte Holbein schon auf seine Madonna mit dem Maiglöckchen setzte (Woltmann I, 154). Das Distichon wird Erasmus dem Künstler aus dem Stegreif gemacht haben, während er ihm saß. Auch dieß also eine flotte Reklame für England.

***) Zeitschrift für bildende Kunst I, 198: „Holbein und Quintin Massys in Longford Castle."

†) Bei beiden Portraits kommen griechische Worte auf Büchern vor. Das sei, sagt Wornum, bei Holbein „ohne Beispiel, außer einmal in dem Namen eines griechischen Schriftstellers." Unrichtig: Holbein hatte in Basel verzierte griechische Initialen auf Holzstöcke geschnitten, und auf seinem Triumph der Armuth stand *ΠΕΝΙΑ* mit griechischen Majuskeln.

Die Frage scheint nun endlich durch Woltmann entschieden: er hat unter den Handzeichnungen im Louvre zwei Holbein'sche Studienblätter in Silberstift aufgefunden, welche den „Kopf des Erasmus, wie ihn das Bild in Longford zeigt, das Gesicht zu drei Vierteln und gegen links sehend, und außerdem noch, wie es scheint, auch die Handstudien zu eben diesem Bilde enthalten.“ (II, 141.). Das Massys'sche Bildniß des Erasmus wäre also verloren; eine Kopie aber ist vielleicht in einem Erasmus in Hampton-Court erhalten, der daselbst für Holbein gilt, so wie das Museum zu Antwerpen wiederum eine Kopie des Massys'schen Aegidius enthält, welche dort als Erasmus bezeichnet wird. Das Holbein'sche Original des Erasmus in Longford Castle mit dem Datum 1523 wäre dann eines von den zwei Portraiten des Erasmus, die dieser erweislich im Jahr 1524 nach England gesandt hat. Aus dieser ungeheuren Konfusion von Namen der Künstler wie der Dargestellten aufzutauchen war schwer: es scheint wirklich, daß wir da endlich auf festem Boden stehen. Nur wie das gekommen sein mag, daß das Massys'sche Gegenstück zu seinem Aegidius verschwand, und wie und wann es sodann durch einen Holbein'schen Erasmus ersetzt wurde, das bleibt immerhin räthselhaft. Die ganze Sache aber enthält eine ernste Warnung, in Hinsicht auf Holbein'sche Portraits vorsichtig zu sein. Holbein, Massys, der Maler des Todes der Maria und selbst Lionardo, vielleicht auch noch andere Zeitgenossen, die in England und der Schweiz malten, wie z. B. Horebout und Willem Stretes, haben in dem kühlen Ton ihrer Karnation und der Glätte ihres Farbenvertreibens gewisse Aehnlichkeiten, die nicht bloß in dem berühmten „Mr. Morrett“ zu Dresden getäuscht haben, der solange für Lionardo galt, sondern leicht auch bei noch manch anderem Kopf uns täuschen dürften.

Bei weitem der wichtigste Nachtrag zu Woltmann's erstem Bande ist seine Schilderung eines neu aufgetauchten Altarblattes von Holbein, der Madonna von Solothurn, mit den Kirchenheiligen Ursus und Martinus, welches jetzt durch Herrn Eigner in Augsburg von der wurmigen Holztafel abgelöst, neu unterlegt und restaurirt im Besitz des Herrn Zetter zu Solothurn sich befindet.*) Das Bild ist H. H. bezeichnet, kommt der Meyer'schen Madonna an Größe beinah gleich und steht unter Holbein's religiösen Werken ihr ebenbürtig zur Seite. Maria, über dem Schleier bekrönt, in hellrothem Unterkleid, mit breit herabwallendem ultamarin-blauem Mantel, sitzt auf einer wenig erhöhten Estrade, an deren Vorderseite unten zwei Wappen der Stifter sichtbar werden; über ihrem Haupt rundet sich ein ganz unverziertes Tonnengewölbe zu einem Bogen, der die Luft zum Hintergrunde hat. Das Kind auf ihrem Schooß, nicht ideell in seinen Zügen, aber mit viel Verstand in Blick und Ausdruck, hebt das rechte Händchen zum Segnen empor. Die zwei Heiligen, der ritterliche Patron Ursus, der geistliche Patron Martin, sind trefflich charakterisirt, jener in blankem Stahl, dieser in reicher Bischofstracht gekleidet, vor Martin kniet ein Bettler, dem er ein Almosen in den Napf fallen läßt. Brauchte das Bild einer Bestätigung, so wäre sie darin enthalten, daß das Baseler Museum eine Kopie des Kindes von Hans Bock enthält, wo es aber als kleiner Herkules mit einer Schlange erscheint, zu welcher Kopie das Amerbach'sche Inventar hinzusetzt: „kompt von Holbeins gemeld.“ Dazu tritt eine zweite Zeichnung des Kindes in R. Weigel's Sammlung, mit dem vollen Namen Holbein's und derselben Jahreszahl 1522, wie das Solothurner Bild, bezeichnet. Zwischen ihm, dem Amor bei der Offenburgerin als Venus und den Köpfen auf dem Baseler Gemälde von Holbein's Frau und Kindern besteht Familienähnlichkeit; besonders interessant aber wäre, wenn Woltmann's Vermuthung, auf das Mittelglied eines Frauenportraits in Handzeichnung im Louvre gestützt, sich bestätigte, daß zu der Solothurner Madonna Elisabeth Wittwe Schmidt, die vielgeschmähte Hausfrau des Malers, als Modell gesessen hätte. „Jene liebliche Madonna“, so schließt Woltmann seine Schilderung, „ist, wie alle Gestalten des Gemäldes, individuell, aber bei ihr wie bei den anderen erkennt man auch, daß zwar eine bestimmte Persönlichkeit bildnißtreu erfaßt und der Gestalt im Gemälde zu Grunde gelegt wurde, daß jedoch die Persönlichkeit jedesmal über die schwankende bedingte Wirklichkeit erhoben wurde; daß sie in

---

*) Wir fügen von diesem wunderbaren Werke eine Abbildung nach der in Eigner's Atelier gemachten Photographie diesem Aufsatz als Illustration bei. Einen anderen Holzschnitt davon, nach derselben Photographie von Julius Schnorr gezeichnet, brachte bereits die 4. Auflage von Lübke's Grundriß der Kunstgeschichte (1868), Bd. II, S. 662.

einer Weise, die für Holbein unerreicht ist, idealisirt wurde, ohne das Mindeste von individuellem Gepräge zu verlieren. Davon legt kaum ein anderes Werk unseres großen Meisters so klar und herrlich Zeugniß ab als die Jungfrau von Solothurn."

Ein paar abgerissene Notizen mögen hier noch erlaubt sein. Woltmann sagt, das Gemälde scheine immer in Solothurn gewesen und für Solothurn auch gemalt zu sein. Es werde wol wegen des St. Ursus, des Schutzpatrons der Stadt, vom Altar einer Seitenkapelle in St. Ursenmünster daselbst herrühren, und weil dieß Münster ehemals (vor dem schönen Neubau der beiden italienischen Architekten Pisoni) romanisch gewesen, habe Holbein weislich der gemalten Nische im Hintergrund seines Bildes kein reiches Renaissance-Ornament gegeben. Diese Konjekturen sind nicht haltbar; man sagt mir, daß das Bild überhaupt nicht aus der Stadt Solothurn, sondern aus der Kirche zu Grenchen stammt. Dieß ist ein Flecken des Kantons, zwei Wegstunden westwärts von der Kantonsstadt, der sich zumeist von der Uhren-Industrie nährt; dort habe der jetzige Besitzer das Bild dem Kirchmeyer aus dem Gerümpel abgekauft. Es hieß auch vor einiger Zeit, die Kirchengemeinde wolle auf Rückgabe des Werkes klagen. Sind diese Notizen richtig, so ist Ursus als Patron des Kantons aufgenommen. Martin (der auch Schutzpatron des Kantons Schwyz ist) wird sich vielleicht als Patron der Pfarrkirche von Grenchen herausstellen, oder sein Auftreten hier hängt zusammen mit den Familien der Stifter, deren Wappen am Fußgestell stehen. Die rothe Fahne mit dem weißen Kreuz in der Hand des Ritters St. Ursus ist die noch heute gültige Nationalfahne der Eidgenossenschaft; auch der Kanton Solothurn führt einen roth und weiß horizontal getheilten Schild.

Solch ein Kirchenbild von solch einem Maler besaß ein kleiner Ort wie dies Grenchen, das auch heute noch nicht viel über 1000 Einwohner zählt! Die Schweiz galt damals, auch nach den Burgunderkriegen, noch für ein armes Land. Heut ist sie wohlhabend durch starken Transithandel und Fremdenbesuch, durch ihre junge Industrie und die ungeheuere Steigerung im Werth aller Produkte der Viehzucht, des Acker- und Weinbaues. Wo aber ist die Kirchengemeinde oder bürgerliche Kommune, die heut ein solches Bild bestellt, oder wo ist der Privatmann, der ein solches für seine Mitbürger stiftet? Wahrlich die Zeit, die ihre Schätze in Metalliques und Five-twenties anlegt, sie hat ihre Pflicht gegen den Geist noch nicht so gut begriffen, wie die mittelalterliche Frömmigkeit, die einen Schatz im Himmel sammeln wollte und darum Altartafeln herstellte, aber auch weltlich klug genug war, in den Rathhausbildern die Bürger zu mahnen zu ihrer Staatspflicht: zu Muth und Entschlossenheit, gemildert durch Gerechtigkeit und Mäßigung! Und es ist ja die moderne Schweiz nicht allein, die hier unter Anklage gestellt wird!

Die erste und kürzere Hälfte von Woltmann's zweitem Bande schildert die Holzschnitte nach Holbein's Zeichnungen, und zwar nach solchen, die er noch auf dem Kontinent gemacht hat. Da er die Zeichnungen unmittelbar auf den Holzstock setzte, sind von ihnen keine Originale mehr übrig geblieben. Es ergiebt sich aber, wenn man nur diese Seite seiner Lebensarbeit ins Auge faßt, für die Schweiz und England zusammen eine Summe von nahezu siebenhundert feiner Kompositionen für den Holzschnitt, deren einige noch dazu sehr figurenreich sind. Diese ganze Partie ist eine der besten und nützlichsten in Woltmann's Werk, und hier, wo nur eifrige Forschung auf dem Kontinent Vollständiges leisten konnte, tritt Wornum gegen seine Gründlichkeit und Vollständigkeit ganz in Schatten. Nach einer Einleitung über den deutschen Holzschnitt und die Form- und Metallschneider jener Zeit folgt die Beschreibung der von Holbein gezeichneten Titeleinfassungen, Bücherornamente und Buchhändler-Signete, seiner zahlreichen verzierten Alphabete von Initialen, der Bilder zum Alten Testament und der Offenbarung, und einiger einzelner Holzschnitte, die bisher so gut wie unbekannt waren, auch bei Passavant noch nicht vorkommen: so die beiden Unica, ein Holzschnitt mit der Kreuzschleppung in Basel, und ein großer aus acht Stöcken zusammengesetzter mit der Auferstehung Christi in Gotha. Besonders interessant sind auch die seltenen Holzschnitte des Ablaßwuchers mit Gegenüberstellung der wahren demüthigen Reue, und der Christus als „vera lux", der den Seinen das wahre Licht zeigt, während Klerus und Mönche von den heidnischen Philosophen blindlings in die Grube geführt werden. Die Censur hat von jenen nur drei, von diesem nur zwei Abdrücke

übrig gelassen, und es ist sehr verdienstlich, daß Woltmann gerade von ihnen Nachbildungen in seinem Werke mitgetheilt hat. Aus ihnen ersieht man, daß Holbein nicht erst in England, wo er die satirische Passion mit dem Klerus als Verfolger Christi zeichnete, sondern schon in Basel innerlich sich entschieden der Reformation angeschlossen hatte, wenn er auch auf Bestellung noch Madonnen und Kirchenheilige für Katholiken malte; ja es erklärt sich daraus der realistische Geist dieser Madonnen selbst, der jenes bekannte Wort hervorrief, daß in Dresden die Sixtina die schönste aller katholischen, die Meyer'sche Maria aber die schönste aller protestantischen Madonnen sei.

Der Schluß dieser Abhandlung über Holbein's Holzschnitte bildet die Krone der letztern, die berühmten Holzschnitte des Todtentanzes. Die eingehende Beschreibung der einzelnen Scenen wird durch einen Rückblick auf das Auftreten des Todesgedankens in der ganzen Kunst des späteren Mittelalters eingeleitet. Besonders die Geschichte der in ihrem kleinen Format doch so großartigen Arbeit Holbein's ist durch Woltmann in's hellste Licht gesetzt. Aus der Beziehung auf den Bauernkrieg (der Tod, als Bauer gekleidet, schlägt dem Grafen mit dessen eigenem Wappenschilde den Schädel ein) leitet Woltmann die Entstehungszeit der Zeichnungen ab. Sie fallen gegen 1525, „und in der That kommen auch die sicher gleichzeitigen Initialen mit Todesbildern zuerst in Drucken des Jahres 1524 vor.“ Dafür, daß die größere Zahl der Holzstöcke schon vor Holbein's erster Reise nach England fertig war, hat nun aber Woltmann (II, 109) einen bisher unbeachteten, aber sehr entscheidenden Beweis beigebracht. Im Kuperstichkabinet zu Berlin findet sich nämlich eine Sammlung von etwas vergrößerten Kopien nach 23 Blättern der Holzschnittfolge, und zwar nur nach solchen, die schon in den ersten Probe-Abdrücken vorkommen, mit Ausschluß aller später hinzugefügten Blätter. Diese Kopieen enthalten auf dem Bilde der Herzogin das Monogramm des Formschneiders Hans Lützelburger, sind also nach den Holzstöcken gemacht, und tragen auf dem Blatt mit dem Kaiser die Jahreszahl 1527.

Von den 40 Blättern, unter denen der Sterndeuter noch fehlt, giebt es erste, höchst seltene Abdrücke, nur in 5 Exemplaren bekannt, deren eines Woltmann eben erst in Carlsruhe entdeckt hat, mit beigedruckter deutscher Inschrift. Ob sie eine wirkliche Ausgabe bildet, oder nur Probe-Abzüge sind, läßt sich nicht entscheiden. Die eigentliche Veröffentlichung mit regelmäßigem Verlag und Vertrieb erfolgte bekanntlich erst 1538 zu Lyon durch die Gebrüder Trechsel; hier ist der Sterndeuter hinzugefügt, so daß es 41 Blätter geworden sind. Die begleitenden Umstände dieser Ausgabe sind von Woltmann vortrefflich gesichtet. Das Merkwürdigste dabei ist, daß Holbein's Name verschwiegen und vor dem, „qui nous en (de la mort) a icy imaginé si elegantes figures,“ in der französischen Vorrede gesagt wird, er sei mitten in der Arbeit gestorben. Diese Vorrede verfaßte Jean de Vauzelles, ein Geistlicher und bekannter Literat von Lyon, und widmete durch sie das Werk der Johanna de Touszele, Aebtissin von St. Pierre in derselben Stadt. Holbein lebte damals noch; dieselben Verleger, die Gebrüder Trechsel, gaben im gleichen Jahr 1538 Holbein's Bilder zum Alten Testament heraus, und zwar mit seinem Namen; daß er auch den Todtentanz gezeichnet hatte, konnte ihnen also nicht unbekannt sein. Der in der Vorrede erwähnte Verstorbene ist demnach auf den Formschneider Hans Lützelburger zu beziehen; über den Maler kommt Woltmann zu dem fast unausweichlichen Schluß, daß Holbein's Name bei diesem Werke absichtlich verschwiegen worden sei, und zwar wegen des satirischen Charakters der Bilder. Dieß ist scharfsinnig und unter den geschichtlichen Verhältnissen wenigstens nicht undenkbar. „In Lyon", sagt Woltmann (S. 113.), „wurde jede Regung der Reformation von Bischof und Obrigkeit eifrig bekämpft, mit Anwendung der blutigen Ketzeredikte Franz' I. An vielen dieser Todesbilder aber, namentlich an Blättern wie der Papst und die Nonne, mochten streng katholisch Gesinnte Anstoß nehmen. Dies hätte um so bedenklicher sein können, wäre das Büchlein mit dem Namen Holbein's aufgetreten, welcher damals am Hof des protestantischen Königs von England lebte und ein Baseler Bürger war, ein Angehöriger der Schweiz, von woher die neuen Lehren eindrangen. Deshalb wurde er mit keiner Silbe genannt, ja der Tod des Formschneiders wurde zu einer Wendung benutzt, welche das Publikum hinsichtlich des Urhebers auf eine falsche Spur führte. Und noch mehr, ein hochgeachteter Geistlicher und rechtgläubiger Schriftsteller mußte die Vorrede verfassen, die Aebtissin eines angesehenen Klosters, das unmittelbar unter päpstlicher Autorität stand, die Widmung annehmen. Wenn sie kein Aerger-



Madonna von Solothurn. Von Hans Holbein d. J.

Zeitschr. f. bild. Kunst. 1869. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

niß nahmen, fiel auch für Andere der Vorwand dazu fort. Aber auch Holbein konnte im eigenem Interesse einige Vorsicht für angebracht halten. Um dieselbe Zeit, nach dem Tode der Königin Jane Seymour, begann auch bereits in England eine kirchliche Reaction, welche dem wahren protestantischen Freimuth die Flügel beschnitt."

In die englische Hälfte von Holbein's Leben, welche den zweiten Theil des Bandes ausfüllt, dürfen wir dem Verf. nicht mehr ausführlich folgen, da unser Referat den erlaubten Umfang einer Recension zu überschreiten droht. Die Einleitung über England, den Volkscharakter, die Lebensweise, den Hof, die Geistlichen und die Großen ist sehr anziehend und hat die vorhandene Literatur einsichtig benutzt. Von den frühesten Bildnissen, welche Holbein dort 1527 malte, bis zu den spätesten für Heinrich VIII. ausgeführten Brautportraits, werden die abgebildeten Personen, sofern sie eine historische Wichtigkeit haben oder überhaupt bekannt sind, gesichtet und eingehend geschildert. Der Stoff ist angenehm gruppirt, so daß die Detailbeschreibung der Werke immer wieder von allgemeiner Uebersicht und Erläuterung der historischen Wechselfälle abgelöst wird. Auf dem herrlichen großen Bilde der beiden „Gesandten" in Longford Castle ist nach der Tradition der eine als Thomas Wyat aus anderen Portraits desselben erwiesen, für den zweiten hat Woltmann scharfsinnig den Namen des gelehrten Antiquars John Leland vorgeschlagen.

Nächst dem großen Bild des Thomas Morus im Kreise der Seinigen war Holbein's wichtigstes Familienbild in England das stehende Portrait Heinrich's VIII. in dessen kleinem Privatzimmer im Palast von Whitehall, mit seiner dritten Gemahlin Jane Seymour, wo hinter beiden Heinrich's Vater und Mutter, Heinrich VII. und Elisabeth von York sichtbar wurden. Holbein malte es 1537. Die linke Hälfte dieser Komposition (vom Beschauer) ist uns noch in Holbein's eigenhändigem Karton in Lebensgröße erhalten, den sein Eigenthümer, der Herzog von Devonshire, zu der Portraitausstellung von 1866 hergeliehen hatte. Es ist sehr dankenswerth, daß von diesem Meisterwerk Woltmann eine Umrißzeichnung bringt.*) Das ausgeführte Gemälde ging bei dem großen Brande in Whitehall unter Wilhelm III. unter, aber Karl II. hatte davon 1667 eine kleine Kopie durch einen Niederländer, Remigius van Leemput, anfertigen lassen, welche jetzt in Hampton-Court gezeigt wird. Die Kopie ist mittelmäßig, aber sie macht uns die Zusammenstellung der vier Figuren vollkommen deutlich. Heinrich VIII. und Königin Jane standen im Vordergrund, hinter ihnen, einen Tritt höher, die Eltern des Königs. Ein und derselbe Teppich deckt diese Stufe und den Fußboden, auf welchem die vorderen Figuren standen. Nun lehnt sich Heinrich's Vater mit dem linken Arm auf — ja worauf? In Leemput's Kopie auf einen ungeheuren vierkantig behauenen Stein, der dort eine späte Inschrift trägt. Unmöglich konnte das so im Original sein: ein todter grauer Steinblock, acht Fuß hoch und fünf Fuß breit, ohne alles Ornament, kann unmöglich das Centrum eines Holbein'schen Gemäldes gebildet haben. Man muß also hier eine von der Architektur des Zimmers angegebene Trennung annehmen, welche die zwei Männer von den zwei Damen schied. Hier scheint Patin uns zu helfen, der in einer sonst ganz verworrenen Notiz über dieses Bild (Woltmann II, 278, Note) sagt, Heinrich VIII. sei von Holbein zu Whitehall „sur le pignon de la croisée" gemalt. Ueber dem Fenster also? Auf den oberen Fensterrahmen Heinrich VII. gestützt, und zu beiden Seiten des Fensters Heinrich VIII. und seine Königin? Unerhört, unmöglich! An der allerungünstigsten Stelle des ganzen kleinen Zimmers! Wie hätte da, mit der Blendung vom Fensterlicht in der Mitte zwischen den Figuren, eines der Portraits deutlich gesehen werden können? Vor Allem aber, wie hätte auf einer Fensterwand in bedeutender Höhe schwebend Heinrich VIII. den wunderbaren von Karl van Mander so drastisch hervorgehobenen Zug an sich tragen können, er sei „so ganz Leben, daß jeder der ihn sieht erschrickt: denn es scheint, daß er lebt und daß man Kopf und alle Glieder sich wie in der Natur rühren und bewegen sieht?" Das konnte nur sein, wenn in dem kleinen Zimmer der König auf dem wirklichen Fußboden in gleicher Höhe mit dem Eintretenden zu stehen schien, so daß

*) Der Kopf Heinrich's VII. ist auf dem Original-Karton vortrefflich erhalten, der Heinrich's VIII. aber noch viel mehr verwischt als er auf dem Woltmann'schen Holzschnitt erscheint. Er hat ohne Zweifel Dutzendmal zum Durchzeichnen herhalten müssen, da von ihm zahlreiche auf Holbein's Namen gehende Portraits des Königs in englischen Sammlungen hergenommen sind.

der Teppich im Bilde den wirklichen Teppich des Zimmers fortsetzte. Und wiederum nur, wenn gerade auf der dem Fenster entgegengesetzten Wand die Figuren sich befanden. Hiernach bleibt mir eine Vermuthung stehen, die ich schon vor zwei Jahren aussprach: Die Familie stand um das Kamin herum, Heinrich und Jane schienen den Besucher nach englischer Weise an ihrer „fireside" zu empfangen, und der alte Heinrich VII., auf einer an der Wand umherlaufenden Stufe stehend gedacht, lehnte sich, wie die Engländer noch heute thun, auf den Sims des Kamins. Dann allerdings, wenn die beiden vorderen Figuren so unmittelbar in's Zimmer hinausgedrängt erschienen, mochte der Eindruck des Lebens ein erschreckender sein. Ich wage bei Patin oder in dessen Quelle, die er dann mißverstand, geradezu statt pignon de croisée „pignon de cheminée" zu conjiciren.

Sehr eingehehend spricht Woltmann von den beiden für die Hansen des Stahlhofes in London gemalten Triumphzügen der Armuth und des Reichthums, welche selbst ein Italiener den Arbeiten Raffael's gleichstellte. Die sittliche Tiefe dieser Werke lag darin, daß, wie die beigesetzten lateinischen Verse beweisen, Holbein in seinem schon erwerbssüchtigen Jahrhundert und in dem bei Geldfragen sehr positiven England eigentlich der Armuth den Vorzug gab, von deren Wagen die Industria den fröhlich heranströmenden Armen die Werkzeuge zur Arbeit darreicht, während dem Zuge des Plutus, welchen Hochmuth, Blasirtheit, Landesverrath und Wollust umringen, die in Wolken schwebende Nemesis nachfolgt. Die einzelnen allegorischen und historischen Personen, auf welche Wornum's Buch nur wenig einging, hat Woltmann sehr gut und fast vollständig gedeutet.*)

Es folgen dann noch Abhandlungen über Holbein's in England ausgeführte Holzschnitte und Vorzeichnungen für Goldschmied- und Metallarbeiten, von denen auf zwei Blättern eine für Heinrich VIII. bestimmte Sanduhr mit zwei raffaelisch schönen nackten Knaben, die auf dem Untersatz stehen, in Abbildung beigegeben ist. Mit den letzten Lebensjahren Holbein's als besoldeten Dieners des Königs und seinem Testamente schließt die Biographie. Holbein wohnte in der City und gehörte, wie wir aus Steuerbüchern wissen, zur Pfarrei der Kirche St. Andrew Undershaft, welche zu seinen Lebzeiten erbaut wurde und heut noch in Leadenhall-Street steht. Den Namen „Undershaft" hatte die Pfarrei, wie Wornum ermittelt hat, von einem großen Maibaum, den man alljährlich vor dieser Kirche aufzupflanzen pflegte, bis endlich ein fanatischer Straßenprediger seine Verbrennung durchsetzte, weil er ein „Götzenbild" sei! Im Testament wird nun ebenfalls ausdrücklich gesagt, daß Holbein aus der Pfarrei Undershaft sei, und so wird jede Verwechselung mit einem Holbein einer anderen Familie unmöglich, deren es allerdings in England damals mehrere gab. Holbein starb nicht in schlechten, aber auch nicht in ganz geregelten Verhältnissen; sein Gehalt vom König hat er mehrere Mal vorausgenommen, er hatte auch bei seinem Tode Schulden. Er hinterließ zwei kleine Kinder, die in Pension bei Ammen waren, und sorgte für sie durch ein Vermächtniß. Seine Frau in Basel lebte $2^1/_2$ Jahr vor seinem Tode noch, denn im Januar 1541 trat sie in Bern das Erbe des Oheims, des Sigismund Holbein, an. Ihr und den Kindern in der Schweiz vermachte der Vater nichts. Wir mögen ihn damit rechtfertigen, daß wohl durch die Berner Erbschaft für sie gesorgt war: aber die Kinder in London können schwerlich Kinder einer zweiten Ehe sein. Auf wenigen, aber inhaltvollen Seiten stellt schließlich der Verf. den großen Künstler mit seinen Zeitgenossen, besonders mit Dürer, in Parallele, und weist ihm im Fortschritt der nordischen Kunst seine hohe Stelle an. Diese Schlußkritik ist unter dem vielen Ausgezeichneten des bahnbrechenden Werkes mit das Glänzendste. Eine bedeutende Zahl wohlgewählter Aktenstücke und Auszüge aus Archiven, Katalogen und Kunstaufzeichnungen, die auf Holbbin's englisches Leben sich beziehen, ist dem Bande beigefügt.

Die Illustrationen dieses zweiten Bandes, davon wir einige schon rühmend erwähnten, sind sehr reich und besser als die zum ersten Bande. Außer den bereits in diesem Aufsatz besprochenen seien u. A.

*) Beim Zuge des Plutus erscheint unter den Geldbrozen der antiken Welt ein „Gadareus". Woltmann denkt an die griechische Form von Cadix und deutet es: „ein Einwohner des reichen Gades." Das geht nicht an. Wer immer von Holbein's humanistischen Freunden ihm die historischen Personen im Gefolge des Plutus herausfand, hätte ihm auch gesagt, daß ein Bürger von Gades Gaditanus heißt. Gadareus heißt schlechthin nur: ein Mann aus Gadara. Aber welches Individuum steckt endlich in diesem Gadareus?

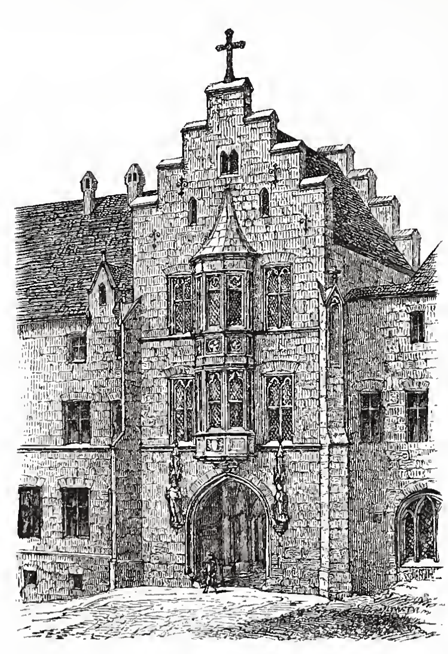
noch die zahlreichen Initialen aus Holbein's Alphabeten, vier Bilder aus dem Alten Testament, drei aus dem Todtentanz, ferner der Titel der Coverdale'schen Bibel und der Triumph des Reichthums nach der Handzeichnung im Louvre genannt. Eine besondere Zierde ist der vor dem Titel beigegebene „Erasmus im Ghüs" (Einfassung von Ornamenten), abgezogen von dem in Basel noch aufbewahrten Original-Holzstock. Nichts kann von der Ausdauer und Ertragsfähigkeit des Holzschnitts einen stärkeren Beweis liefern, als diese fast ganz unbeschädigten und selbst in den Schatten noch ganz feinen modernen Abdrücke von einer nun 350 Jahr alten Holztafel. Abgesehen von der Schönheit ist diese Beigabe daher schon als Kuriosum angenehm. Mit diesen Abdrücken hat die Verwaltung des Baseler Museums dem Gelehrten ein Geschenk gemacht, der zur Würdigung ihres großen Landsmannes so viel geleistet hat.

Das Supplement giebt auf dem kleinen Raum von 95 Seiten das Verzeichniß sämmtlicher dem Verf. als ächt bekannter Werke der vier Meister aus der Familie Holbein, Hans, Siegmund, Ambrosius und Hans des Jüngern. Erst kommen die Holz- und Metallschnitte, wo stets auf die Nummern des früheren Kataloges bei Passavant verwiesen wird. Manches aber, was Passavant als Holbein annahm, ist beseitigt, viel Neues nachgetragen. Dann folgen die Gemälde und Zeichnungen der sämmtlichen Maler des Namens Holbein; diese sind alphabethisch nach den Aufbewahrungsorten eingereiht, so daß ein ferneres Ortsregister unnöthig wird. Auch ältere Kopien sind hier verzeichnet. Ungern vermißt man daneben eine Zusammenstellung nach den Gegenständen, wodurch Holbein's Vielseitigkeit trefflich zum Ausdruck kommen müßte. Eine Abhandlung über die bisher bekannten Bildnisse, welche Holbein, Vater und Sohn, darstellen, nebst einem Sachregister über das Gesammtwerk, bildet den Schluß.

Dieser höchst fleißige Katalog enthält, oft in Eine Zeile zusammengedrängt, noch eine ganze Fülle von Einzelbeobachtung und Detailkritik; nachträglich werden auch kleinere Irrthümer des Textes hier berichtigt. Was besonders in der Besprechung der Holzschnitte, wie übrigens auch durch das ganze Werk, rühmlichst hervortritt, ist des Verf. Bestreben, die Gegenstände der Darstellungen genau und richtig zu bestimmen. Das ist eine Seite der Forschung, die bei den Werken der älteren Formschneider und Kupferstecher noch sehr im Argen liegt. Die Sammler sind hierüber ganz gleichgültig, sie fassen stets nur das Technische der Vervielfältigung und den Zustand der Abdrücke in's Auge. Es schleppen sich von manchen berühmten Holzschnitten und Kupferstichen Benennungen fort, die vielleicht ganz unsinnig sind. So die „Buße des heil. Chrysostomus," der am Boden kriechende wilde Mann mit der nackten Frau im Walde, den Dürer, Cranach, Lucas von Leyden komponirt haben; König Alfred mit dem Ritter von Albonak und seinen drei Töchtern, ein Lieblingsgegenstand Cranach'scher Bilder, ist auch noch in keiner Chronik aufgefunden; der nackte Mann Aldegrever's vor einem nackten König, wo links ein bittflehendes Weib kniet, ist noch lange kein „Scävola vor Porsenna", wofür er doch stets ausgegeben wird. Auch in dieses Feld, das bisher ganz den Empirikern überlassen worden ist, sollte einmal gedankenvolle Forschung hineinleuchten; denn es ist schon kulturhistorisch wichtig, die Gegenstände der bildenden Kunst zu verschiedenen Zeiten zusammenzustellen, damit man sehe, welche jedesmal in den Kreisen der Künstler und Kunsthandwerker die leitenden Gedanken und die stärkst besuchten Quellen der Bildung gewesen sind. Für Holbein waren diese Quellen höchst mannigfaltig: neben der Bibel im ganzen Umfang ihres Historischen waren es besonders die lateinischen und die griechischen Klassiker, letztere auch ihm zugänglich durch die lateinischen Uebersetzungen, welche die Humanisten damals von ihnen anfertigten: denn ich bin mit Woltmann fest überzeugt, daß unser Künstler Latein für den Hausgebrauch genug hatte, d. h. daß er einen erzählenden Schriftsteller leidlich lesen konnte, wobei freilich manchmal kleine Mißverständnisse nicht fehlten. Woltmann hat hier mit ausgebreiteter Lektüre und großem Scharfsinn gearbeitet und die Stoffe mancher Holbein'schen Bilder, Handzeichnungen und Holzschnitte bestimmt, welche bisher noch nicht erläutert waren. Im Katalog selbst wäre vielleicht Einiges zu ändern oder zuzufügen: dieß aber sei lieber für einen besondern Nachtrag dieser Anzeige aufgehoben, deren billige Grenzen wir nicht wagen heute noch weiter zu überschreiten.

Alterthümer und Kunstdenkmale des Cisterzienserklosters S. Marien und der Landesschule zur Pforte, von W. Corssen. Halle 1868. Buchhandlung des Waisenhauses.

Eine der fleißigsten, sorgsamsten und dabei bestausgestatteten Monographien, welche die Kunstgeschichte des deutschen Mittelalters aufzuweisen hat. Das Buch giebt in drei Abschnitten eine auf reiches Urkundenmaterial gestützte Geschichte der Gründung des Klosters, sowie der später an die Stelle desselben getretenen berühmten Landesschule sammt den Hauptzeiten in der Entwickelung derselben; außerdem aber noch eine genaue mit zahlreichen charakteristisch entworfenen und schön ausgeführten Abbildungen geschmückte Beschreibung der Gebäude und ihrer künstlerischen Ausstattung. Wir haben es hier ausschließlich mit der letzteren Abtheilung zu thun.

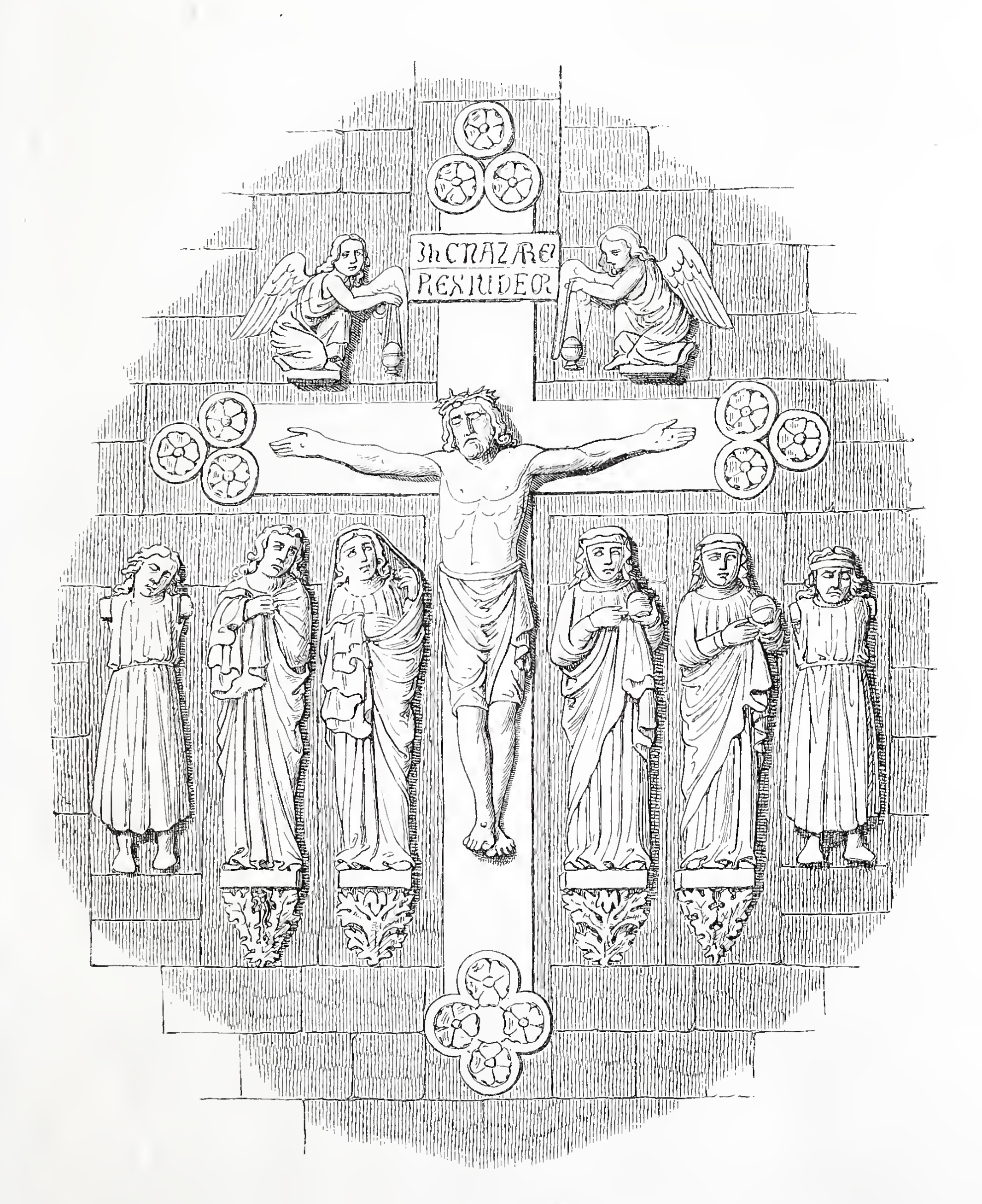


Thorgebäude in Schulpforte.

Das Cisterzienserkloster zur Pforte behauptet in der deutschen Baugeschichte des Mittelalters einen hervorragenden Platz; denn die Gesammtheit der Klostergebäude bietet trotz mancher Zerstörungen und Umwandlungen eines jener in Deutschland selten gewordenen Beispiele vollständiger Klosteranlagen der romanischen Zeit, wie wir sie z. B. in den Cisterzienserklöstern von Maulbronn, Bebenhausen, Eberbach noch besitzen; die Klosterkirche aber ist eins der frühesten Werke, welche der gothische Stil in Deutschland geschaffen hat, noch dazu durch seine genaue Datirung von großem Werth für unsere Baugeschichte. Der Verf. schildert ausführlich die Anlage des Klosters, weist überall die oft verbauten und versteckten Theile der ursprünglichen Baulichkeiten nach und unterstützt diese Darstellung durch zahlreiche Abbildungen, besonders durch einen Situationsplan, der allerdings sich vorzugsweise an den gegenwärtigen Zustand anlehnt, aber durch gewisse Nüancen der Schraffirung die verschiedenen Epochen andeutet. Nicht immer scheint jedoch dieselbe ganz zuverlässig zu sein, denn nach dem Text z. B. ist die jetzige Mauer zwischen Remter und Cenakel eine ziemlich moderne Umgestaltung, während auf der Tafel diese moderne Wand im Ton den ältesten Theilen entspricht. Es wäre vielleicht angemessen gewesen, bei dem Reichthum der Ausstattung noch ein Blatt hinzuzufügen, welches die ursprüngliche Anordnung und Bedeckungsart der Räume, wo dieselbe mit Bestimmtheit nachzuweisen war, wie gerade in den ebenerwähnten Theilen, wiederhergestellt gezeigt hätte: im Cenakel also wären die ehemaligen Kreuzgewölbe auf den drei Mittelsäulen anzudeuten gewesen; im Remter ebenso die vier Kreuzgewölbe auf der einen Mittelsäule; im Refektorium aber die modernen Zwischenwände sammt den großen Kreuzgewölben zu beseitigen gewesen. Ob letzteres Gemach wirklich ursprünglich eine flache Decke oder wie gewöhnlich in solchen Fällen eine zweischiffige Anordnung mit Kreuzgewölben auf Mittelsäulen gehabt, ist mir zweifelhaft. Beiläufig sei hier noch bemerkt, daß die Bezeichnung der Räume einem, wie es scheint, blos lokal-pfortensischen Sprachgebrauch folgt. Was man dort „Cenakel“ nennt, ist der sonst Refektorium genannte Speisesaal; der daneben liegende als „Remter“ bezeichnete Raum ist das Anrichtezimmer, und der eigentlich „Refektorium“ genannte Saal war vermuthlich der Sommerspeisesaal der Mönche.

Hie und da beweist der Verf. bei aller Sorgfalt und Liebe, mit welcher er sein Werk durchgeführt hat, gewisse Lücken und Mängel im Verständniß mittelalterlicher Kunst. So hätte er nicht so unbedingt die Möglichkeit abweisen sollen, daß die erste Kirche zu Pforte vielleicht geradlinigen

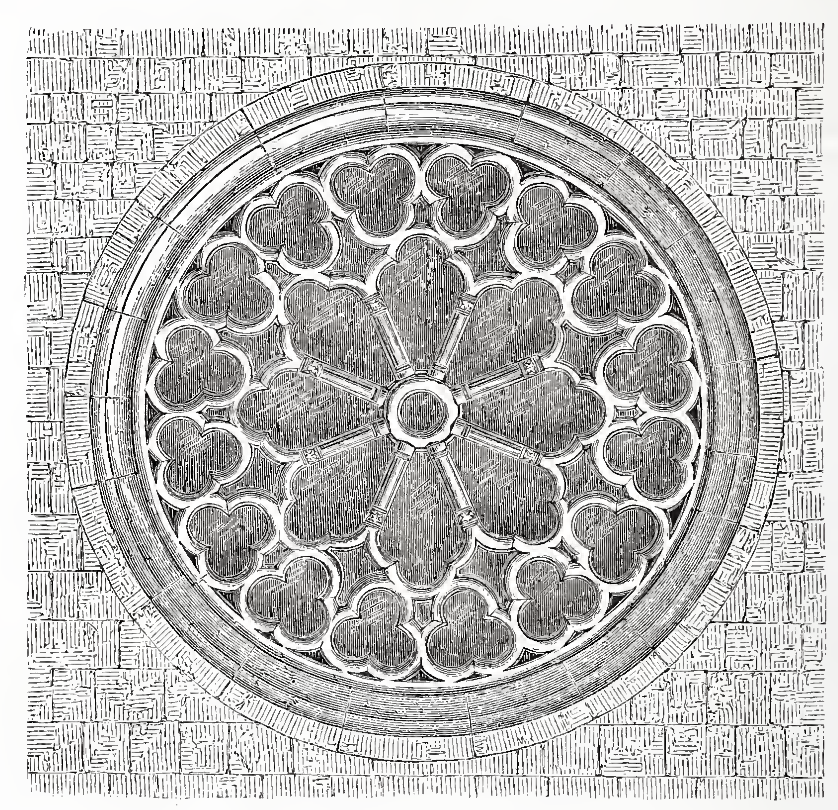
Chorschluß hatte, da verschiedene sächsische Kirchen, besonders des Cisterzienserordens, solchen Chorschluß zeigen. Ich erinnere nur an Marienthal bei Helmstädt, Loccum, Riddagshausen, S. Burchard zu Halberstadt, Amelunxborn u. A. Freilich kommt in sächsischen Gegenden auch an Cisterzienserkirchen



Crucifixus aus St. Marien zur Pforte.

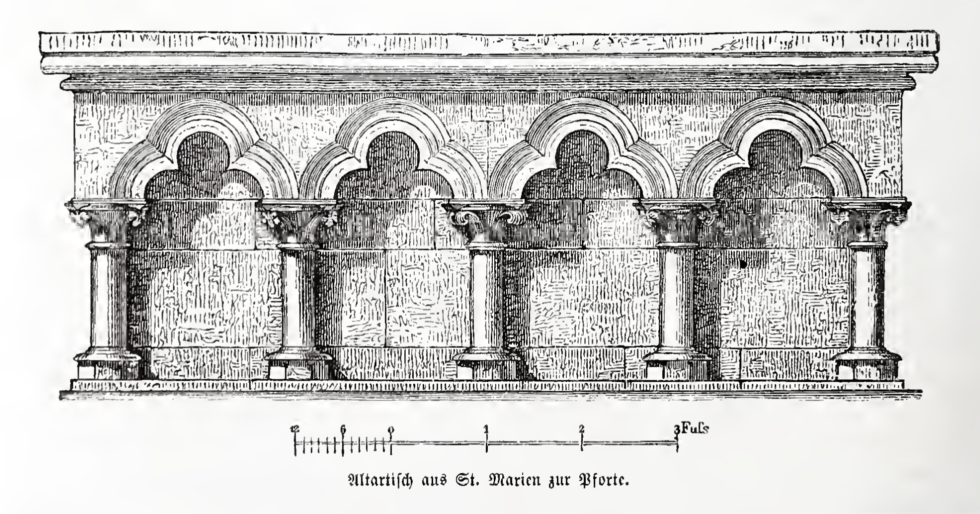
gelegentlich die Apsis vor, wie zu Ichtershausen bei Erfurt und zu Thalbürgel wenigstens an den Seitenchören, aber überwiegend haben bei uns die Cisterzienserkirchen doch den geraden Chorschluß. Die „regellos zertheilten und zerspliſſenen" Gewölbe im Fürstenhause (S. 193) sind offenbar Netzgewölbe. Der bronzene Christus (S. 304), den der Verf. „vielleicht der ältesten Zeit des Klosters" zuschreiben möchte, ist, wenn die Abbildung nicht völlig täuscht, ein Werk des 15. oder 16. Jahr-

hunderts; der prächtige dreisitzige Abtstuhl, den der Verf. (S. 309) dem 15. Jahrhundert zuspricht, ist ein ausgezeichnetes Werk aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, denn das meisterhaft be-



Radfenster aus St. Marien zur Pforte.

handelte Schnitzwerk der Seitenwange hat eine solche Verwandtschaft mit dem der Chorstühle zu Eimbeck (abgebildet in meiner Vorschule S. 178, Details davon in Riggenbach's bekanntem Aufsatz



Altartisch aus St. Marien zur Pforte.

über Chorstühle), daß man auf denselben Meister schließen möchte. Das Eimbecker Schnitzwerk stammt aber vom Jahre 1322, und dieser Zeit entspricht auch die in edel gothischem Stile durchgeführte Baldachinkrönung des Abtstuhls zu Pforte.

Solche Kleinigkeiten thun aber dem Werthe des gewissenhaft und liebevoll durchgeführten Werkes keinen Abbruch. Hervorzuheben ist noch die wahrhaft künstlerische Art der Illustration. Nach Zeichnungen von J. Bormann und J. F. Hoßfeld sind zwölf Hauptblätter in Lithographie und Farbendruck und 99 Holzschnitte, trefflich ausgeführt von Klitsch und Rochlitzer, dem Texte beigegeben, sämmtliche Darstellungen stilgetreu und charaktervoll behandelt.*) Das schöne Buch hat dadurch eine Bedeutung gewonnen, die ihm selbst außerhalb eines engeren Kreises von Fachmännern eine weitere Verbreitung verbürgt.

W. Lübke.

Für Rottmann's Arkadenfresken.

Es war in der Mitte der vierziger Jahre, als ich auf einer Reise nach Italien zum ersten Male München besuchte und seine Kunstwelt sich mir erschloß. Das Bild jener genußreichen Tage steht noch heute auf's Lebendigste vor meiner Seele; war es doch die erste große Kunststadt, die ich sah.

Keine einzige von allen neuen Schöpfungen dort erfüllte indeß mein Herz mit solcher Freude, keine berührte mich so tief und nachhaltig wie Rottmann's eben vollendeter Freskencyklus unter den Arkaden des Hofgartens; denn Beides fiel dabei zusammen, das Interesse an den dargestellten Gegenden, die ich ja nun mit eigenen Augen schauen wollte, sowie die Freude an ihrer meisterhaften Darstellung. Und wo auch träte uns Italiens Schönheitswelt diesseits der Alpen so leuchtend entgegen, wie in dieser hochbedeutsamen, ja einzigen Bilderreihe?

Bald ist es die sonnige Heiterkeit, bald die edle stilvolle Linien- und Formenschönheit, bald die ruhig ernste Größe, bald wieder die wunderbare Feinheit der milden Farbentöne, was dabei anmuthet, erhebt oder erfreut. Den inneren Werth dieser Werke können wir nicht hoch genug anschlagen. Dem Landschafter sind sie ewig mustergiltige Vorbilder, eine wahre Grammatik möchte man sagen, dem nach Italien Strebenden öffnen sie den Blick gerade für das, worauf es beim Genießen jener Natur ankommt, und dem Heimgekehrten endlich rufen sie die schönsten Anblicke in die Seele zurück, sie mit den seligsten Erinnerungen erfüllend. Mir selbst haben sie das Alles gethan und ich verdanke ihnen mehr als ich sagen kann.

Seitdem habe ich München in bald größeren, bald kleineren Zwischenräumen viermal wieder besucht; fast immer galt dann der erste Gang den geliebten Arkadenbildern, jedesmal sah ich sie mit neuen Freuden, aber zugleich — mit neuen Schmerzen.

Im Jahre 1845 traten sie mir noch alle in strahlender Reinheit und Frische entgegen, seitdem aber erlitten sie von einem Jahre zum andern die traurigste Verunglimpfung der mannigfachsten Art. — Hier waren es Oel- und Schmierflecke, dort Schrammen und Gekritzel, dort Absprünge und Blätterungen, dort wieder angeschriebene Namen u. s. w. Ja, eins der Bilder sieht gar aus, als ob eben so viele Jahrhunderte darüber hinweggerauscht, wie es Jahrzehnte sind. Mit Trauern mußte ich mir sagen: geht das so fort und geschieht nichts zum Schutz dieser hohen Kunstwerke, so wird ihre Herrlichkeit sicherlich mit dem Jahrhundert, das sie hervorrief, auch zu Ende sein und die nächste Generation wird Nichts mehr davon haben, vielleicht kaum recht davon wissen.

Deshalb ist es die erste und dringendste Pflicht Aller, die ihnen Freude verdanken, auf's Nach-

---

*) Die Güte der Verlagshandlung setzt uns in Stand, einige der Illustrationen dieser Besprechung beizufügen.

drücklichste Schutz und Erhaltung derselben zu fordern. Ich freue mich aufrichtig, daß denn bereits in diesem Blatte (Nr. 1, S. 8 dieses Jahrganges) der Anfang damit gemacht ist. Möge man nur nicht darauf bestehen, daß die Fresken aus ihrer Wand gesägt und in einem Museum aufgestellt werden. Gerade das Oeffentliche derselben und allem Volke zu Gute Kommende ist bei unsrer Armuth an stets zugänglichen Werken der Malerei so unendlich wohlthuend. Mit einem schützenden Ladenverschluß, der in der Morgen- und Abenddämmerung ab- und angelegt würde und vor Allem mit einer, einige Fuß davon entfernten und natürlich nicht verunstaltenden Brustwehr (Brüstung) wäre schon Wesentliches zur Verhütung der größten Gefahr geschehen.

Wenn aber irgend etwas dabei zu wünschen wäre und vielleicht Tausenden zu dauerndem Genuß gereichen würde, so ist es vor Allem eine würdige und wahrhaft genügende Vervielfältigung dieser Fresken. Und da giebt es nur eine einzige Technik, die allein geeignet ist, Alles und Jedes zu bieten, worauf es hier ankommt, — der Farbendruck.

Mancher wird vielleicht zu diesem Vorschlage den Kopf schütteln. Ich weiß recht gut, daß die Leistungen bei aller Höhe seiner Ausbildung doch, namentlich eben im landschaftlichen Fache, mehr der Gunst der Laien sich zu erfreuen haben, als vor den Augen des wahren Kunstfreundes Gnade finden. Aber ich behaupte auch zugleich, daß keine Art Bilder so ganz und durchaus für die Wiedergabe im Farbendruck geschaffen sind, als gerade diese Fresken Rottmann's.

Schon daß es eben Fresken sind und nicht brillante, kraft- und saftvolle Oelbilder, ist ein höchst wichtiger Umstand, sodann daß es architektonische und keine Stimmungslandschaften sind, daß sie also mehr durch Formen und Linien als durch das Spiel der Farbentöne zu wirken suchen; und nun erst diese breiten ruhigen Farbenlagen, diese wenigen und einfachen Töne und Abstufungen — genug Alles dies macht sie für den Farbendruck geeignet wie keine anderen.

Dazu kommt dann noch ein äußerst günstiger Umstand. Es bedarf wahrscheinlich nicht einmal mehr zur Herstellung der Druckplatten der nöthigen Aquarellkopien, weil nämlich solche seit Jahren schon vorhanden sind. Bald nach Vollendung der Fresken mußte sie der nun verstorbene schweizer Landschafter Scheuchzer im Auftrage König Ludwig I. in Aquarellen für das Kupferstichkabinet der alten Pinakothek kopiren, wo ich dieselben mir erst vor einigen Monaten zeigen ließ.

Es sind Rottmann's sämmtliche 28 Arkadenbilder und alle fast ohne Ausnahme mit großer Sorgfalt, Schärfe und Charaktertreue wiedergegeben. Nur die blauen Töne darauf haben allesammt einen Stich ins Grünliche, welcher Umstand allein von dem sehr gelblichen Papiere herrührt, auf dem sie gemalt sind, und es würde sich dies ja leicht auf den Platten vermeiden lassen.

Eine andere Frage aber wäre, ob die Direktion des Kupferstichkabinet's die Liberalität hätte, diese Aquarelle zu jenem Zwecke herzugeben, was immer sein Bedenken haben dürfte, so wünschenswerth es im Interesse der Kunst auch wäre. Indeß, könnte man sie auch nicht dazu erhalten und müßten eigens neue deshalb angefertigt werden, so sollte das kein Grund sein, davon abzustehen. Ein Mappe guter Aquarellkopien solcher Meisterwerke wäre ein wahrer Schatz für jede Kunstsammlung und ein Käufer würde sich bald dazu finden. Endlich könnte man auch noch möglicherweise die im Museum zu Darmstadt aufbewahrten Rottmann'schen Original-Kartons und Entwürfe dazu benutzen, welche ich freilich nicht aus eigener Anschauung kenne, die indeß höchst bedeutend sein sollen.

Wollte, hierdurch angeregt, sich doch bald ein begeisterter Verleger für ein so schönes verdienstvolles Werk finden lassen! Der schönste und reichste Erfolg würde sicherlich sein Unternehmen krönen, der freudigste Dank aller echten Kunstfreunde ihm zu Theil werden, und wer, der je in München jene herrlichen Bilder oder gar in Italien die Motive dazu selber schauen durfte, würde sich nicht im Voraus freuen auf den Genuß einer Mappe voll Erinnerungsblätter dieser Art, oder auf einen so edlen Schmuck seines Zimmers? — **Hermann Allmers.**

Rechtenfleth im November 1868.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Ant. Moor pinxit. W. Unger sculpsit

Nach dem in der Galerie zu Braunschweig befindlichen Originale.

bild. Kunst Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Meisterwerke der Braunschweiger Galerie.

In Radirungen von **William Unger.**

X. Männliches Bildniß. Oelgemälde von Antonis Moro.

XI. Der Falkenjäger. Oelgemälde von Frans Floris.



Als im Jahre 1815 von den in Paris aufgestapelten und in den Provinzialstädten Frankreichs zerstreuten Kunstschätzen diejenigen requirirt und — wenigstens zum Theil — auch zurückgegeben wurden, welche Napoleon aus den öffentlichen Sammlungen der unterworfenen Länder hatte fortschleppen lassen, oder — wie der officielle Katalog des Louvre noch in seiner neuesten Auflage sich ausdrückt —: „als wider alles Recht und Gesetz unser (nämlich der Franzosen) gutes Eigenthum uns durch die Gewalt der Bajonnete entrissen wurde“, kamen neben 245 Bildern aus der Galerie Salzdahlen, welche der Kommissär für Braunschweig, Direktor Emperius, in den Galerien Frankreichs wiederauffand, auch drei Gemälde in die braunschweigische Sammlung, welche derselben vorher nicht angehört hatten, und die, wie man annimmt, als Ersatz für etwa 200 Gemälde gegeben wurden, über deren Verbleib in Frankreich durch Emperius nichts ermittelt werden konnte.

Schon diese Ziffern lassen auf einen nicht gerade vortheilhaften Tausch schließen; derselbe wird uns jedoch noch besonders unglücklich erscheinen, wenn wir hören, daß jene drei Gemälde sämmtlich der unter italienischem Einflusse ausgebildeten niederländischen Schule des 16. Jahrhunderts angehören. Allein ein Blick auf die Bilder selbst genügt, um uns eines Andern zu belehren; vor denselben wird jeder Freund der alten Kunst bekennen, daß diese drei lebensgroßen männlichen Bildnisse von der Hand des P. Pourbus, F. Floris und

A. Moro durch ihren hohen Kunstwerth zu den Perlen der Sammlung zählen, abgesehen davon, daß sie sich schon durch ihre gute Erhaltung vortheilhaft vor den übrigen Bildern auszeichnen.

Die Verschiedenheit in dem Werthe der Gemälde ein und derselben Zeit, ja ein und desselben Meisters, zumal die vortheilhafte Abweichung der Bildnisse von den historischen Gemälden, ist dieser Epoche der niederländischen Malerei, welche die beiden Perioden der höchsten Kunstblüthe in den Niederlanden vermittelt, besonders eigenthümlich. Allein diese Verschiedenheit wird uns nicht als Widerspruch erscheinen, wenn wir die gewaltigen Umwälzungen, die auf dem Gebiete der Malerei — wie im ganzen Leben und Wissen — in dieser Zeit der Renaissance vor sich gehen und sich besonders in den germanischen Ländern in revolutionärer Weise kund gaben, berücksichtigen und uns die Entwicklung und den Grund derselben klar zu machen suchen.

Die moderne Auffassung gelangt in der niederländischen Malerei zuerst in den Werken des Quentin Massys zum Durchbruch. In dem Stile der Gebrüder van Eyck und ihrer Schüler ist es noch der Geist des späteren Mittelalters, welcher malerisch zum Ausdruck kommt; in ihrer naiven Auffassung der Natur, deren Schönheit ihnen zuerst wieder ungetrübt aufgegangen war, geben uns diese Meister in jedem ihrer Bilder gewissermaßen ein Stück der gesammten Welt, eine Welt im Kleinen, worin jedes Ding mit allen seinen Zufälligkeiten gleich liebevoll behandelt ist und der Mensch nur als vollkommenstes aller Geschöpfe zur Geltung kommt, worin aber auch gerade durch diese realistische Wiedergabe der vollsten Individualität der Ausdruck des Gefühls um so ergreifender ist. In den Werken des Q. Massys ist dagegen nur der Mensch von wahrer Bedeutung, die Handlung der alleinige Inhalt. In unmittelbarer Nähe und fast lebensgroß pflegt jener uns deßhalb seine Gestalten vorzuführen, welche er treu nach der Natur wiedergiebt, aber frei von äußeren Zufälligkeiten, um sie so ganz und ungetheilt in der Handlung aufgehen zu lassen. Allein die Werke des großen Meisters beweisen uns trotz ihres hohen Kunstwerthes, daß das Streben eines einzelnen Künstlers nicht genügte, um mit dem gesteigerten Pathos Form und Bewegung der Gestalt in volle Harmonie zu bringen. Bis Rubens in seinem großartigen Stile diese Aufgabe löst, vergeht noch fast ein ganzes Jahrhundert, auf dessen krummen Pfaden wir nur mit Mühe die allmähliche Fortentwickelung verfolgen können, das jedoch für die kunsthistorische Betrachtung von besonderem Interesse ist, weil in den Kunstwerken dieser Epoche die Principien des Mittelalters und der neuen Zeit, welche sich in denselben begegnen und sich bekämpfen, gerade durch den Kampf in ein um so deutlicheres Licht treten.

Den Weg, auf welchem Q. Massys durch ein specielles Studium der Natur, insbesondere des menschlichen Körpers, sein Ziel zu erreichen strebte, sehen wir bereits seine Schüler und Zeitgenossen wieder verlassen: der Magnet, welcher sie davon abzieht, ist Italien, dessen Kunst jetzt in den Niederlanden zuerst näher bekannt wird, und das alsbald das Wallfahrtsziel aller niederländischen Künstler bildet. Hier sahen sie das, was sie selbst noch halb unbewußt und mühsam erstrebten, auf verschiedenen Wegen von den großen Meistern erreicht, und begeistert und hingerissen davon warfen sie sich der Nachahmung derselben in die Arme. Diese plötzliche, unvorbereitete Bekanntschaft mit der fremden Kunst hatte, so nothwendig und so nützlich die Berührung der Gegensätze auch in ihren endlichen Folgen war, bei dem Mangel an Einsicht in das Wesen und die Eigenthümlichkeit der italienischen Malerei und bei der daraus entspringenden Vermischung von Altem und Neuem, Heimischem und Fremdem, eine Vernachlässigung des Naturstudiums zur nächsten Folge, die zur Entwickelung eines Manierismus in der Malerei führte, wie ihn zum Glück nur wenige Kunstepochen aufzuweisen haben: diejenigen Künstler, welche — wie B. von Orley und M. Coxie — durch die klassische



Frans Floris pinxit W. Unger sculpsit.

DER FALKENJÄGER.

Nach dem in der Galerie zu Braunschweig befindlichen Originale.

…hrift f. bild. Kunst. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Grazie in den Werken Raffael's angezogen wurden, begnügten sich mit der Wiedergabe des oberflächlichen Reizes, während Andere, wie namentlich F. Floris, die sich durch die gewaltigen plastischen Gestalten Michelangelo's hinreißen ließen, uns schwülstige anatomische Körper ohne Einheit und Geist vorführen.

Und doch können wir selbst in diesen Werken, wenn sie gleich an Kunstwerth hinter den Leistungen der früheren Zeit weit zurückbleiben, den Fortschritt erkennen: die menschliche Gesellschaft ist in ihnen, — was Q. Massys noch nicht wagte — von dem landschaftlichen Hintergrunde ganz getrennt, in der Regel lebensgroß und so zum ausschließlichen Inhalte des Bildes geworden; auch gestaltet sich die Bewegung und Gruppirung in den Figuren allmählich immer freier. Dazu kommt, daß sich die niederländischen Meister in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit dem eintretenden Verfall der italienischen Malerei mehr und mehr von dieser emancipiren und sich wieder enger der alten einheimischen Kunst anschließen. Diese wachsende Unabhängigkeit dokumentirt sich besonders durch die Entstehung der selbständigen Landschaftsmalerei und des Genre's, wie durch die allgemeine Ausübung der Bildnißmalerei. Die große Bedeutung der letzteren liegt nicht nur darin, daß sich aus derselben im Norden der Niederlande fast gleichzeitig mit dessen politischer Lostrennung die holländische Schule herausbildet, sie liegt ganz besonders in der selbständigen Stellung, welche die Portraitmalerei in der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts einnimmt. Denn obgleich sich der Zusammenhang mit derselben natürlich nicht verleugnet, und sich daher selbst der fremde Einfluß hier geltend macht, so geschieht dies doch in so unmerklicher, naturgemäßer Weise, daß die Bildnißmalerei, für sich betrachtet, von den Brüdern van Eyck bis auf Rubens und van Dyck sich als ein regelmäßig und stetig sich entwickelnder Kunstzweig darstellt, bei dem der Gang der niederländischen Malerei normal und offen vor uns liegt. Daher finden wir unter den Bildnissen dieser Zeit auch Werke, welche den Erzeugnissen der größten Portraitmaler aller Zeiten nur wenig nachgeben, während die gleichzeitigen historischen Gemälde derselben Schule und derselben Meister einen reinen Kunstgenuß nicht gewähren. Diese eigenthümliche Erscheinung wird gewöhnlich aus einem bei dem Bildniß nahe liegenden Festhalten an der Wirklichkeit, richtiger wohl daraus erklärt, daß bei der Darstellung der einzelnen Gestalt eine reine Anschauung, das „statuarische Princip“, selbst in Zeiten der gesunkenen Kunstthätigkeit selbst unbewußt mehr oder weniger beobachtet wird. Allein wie uns andere Epochen der Malerei beweisen, kann dies wohl eine gewisse Erhebung der Bildnißmalerei über die anderen Darstellungsgebiete, nicht aber eine gänzliche Verläugnung ihrer Manier zur Folge haben. Für die niederländische Malerei kommt noch ein wesentliches Moment hinzu, der Umstand nämlich, daß in der flamändischen Schule des Mittelalters, in den van Eycks selbst, bereits der Grund für die moderne Entwickelung gelegt war, und zwar gerade durch die Darstellung des Portraits; denn die Auffassung und malerische Wiedergabe der einzelnen menschlichen Gestalt, getrennt von der übrigen Natur und in ihrer selbstständigen Bedeutung, ist schon an und für sich modern. Die unvorbereitete Berührung mit der in sich abgeschlossenen modernen italienischen Malerei konnte daher hier nicht jenen revolutionären Einfluß ausüben, der sich eine Zeit lang so verhängnißvoll auf dem übrigen Gebiete der nordischen Malerei geltend macht, zumal da durch die Vereinigung der modernen Auffassung mit der technischen Meisterschaft der alten Schule in den niederländischen Bildnissen dieser Zeit eine Treue und ein Ernst in der Schilderung der Charaktere sich kund giebt, welchen selbst die großen Meister Italiens nicht übertreffen.

Von jenen oben erwähnten drei Bildnissen der Braunschweiger Sammlung, welche das Gesagte in deutlichster Weise bestätigen, sind die von A. Moro und von F. Floris für die Zeitschrift radirt.

Der Zeit seiner Entstehung nach das ältere ist

das männliche Bildniß von Antonis Moro.

Das Gemälde — 101 Cent. hoch und 74 Cent. breit — zeigt uns in halber Figur einen Mann, der noch im kräftigen Mannesalter steht. Sein Anzug besteht aus einem weiten geblümten Oberrock vom tiefsten Schwarz, dessen hoch hinaufgehender Kragen nur am Halse ein eng anliegendes Wamms von gleicher Farbe unbedeckt läßt; ein schwarzes Baret bedeckt die dunkeln Haare. Diese Tracht, die feinen Züge des regelmäßigen, bartlosen Gesichtes, der ruhige aber scharfe Blick des Auges lassen uns nicht daran zweifeln, daß wir das Portrait eines Gelehrten vor uns haben. Eine vornehme Ruhe der äußeren Haltung ist hier vortrefflich mit der Sicherheit eines überlegenen Geistes vereint. Der edlen Auffassung entspricht die Feinheit der Zeichnung und die meisterliche Behandlung der Stoffe wie des Fleisches, worüber uns die Radirung die beste Auskunft giebt. Die Entstehung des Bildes fällt, nach der gediegenen und sicheren Behandlung, nach dem warmen und kräftigen Kolorit zu urtheilen, noch in die frühere Zeit des Meisters, etwa in das Jahr 1550; gegen das älteste bekannte Bild Moro's aus dem Jahre 1544, das Portrait zweier Geistlichen in der Berliner Galerie, zeigt unser Bild trotz großer Aehnlichkeiten doch einen bedeutenden Fortschritt nach größerer Freiheit in der Auffassung wie in der Behandlung; vor einem zweiten Bilde, welches die Braunschweiger Sammlung unter der Benennung Karel van Moor besitzt, und welches der späteren Zeit des Meisters angehört, zeichnet es sich durch seinen Ernst wie durch seine solide Ausführung aus. Ueberhaupt möchte unter den Bildnissen des A. Moro kaum ein zweites sich finden, welches in jeder Beziehung den Vergleich mit diesem Meisterwerke aushielte. Wir dürfen hier schließlich nicht unerwähnt lassen, daß unser Bild, — welches bis vor Kurzem in der Galerie als Holbein und zwar für ein Portrait des Thomas Morus galt, eine leicht erklärliche Verwechselung aus dem Namen des Meisters, zumal bei einer oberflächlichen Aehnlichkeit unseres „Gelehrten" mit dem Bildnisse des berühmten Kanzlers von England, — von Herrn Otto Mündler mit Wahrscheinlichkeit für ein Werk von Holbein's Schüler Hans Asper gehalten wird: jedoch giebt Herr Mündler zu, daß er von diesem außerhalb der Schweiz wenig bekannten Meister kein Gemälde kenne, welches unserem Bildniß nur annähernd an Werth gleich zu stellen wäre.

Ein treffliches Gegenstück zu Moro's feiner und edler Gestalt eines Gelehrten bildet

der Falkenjäger von Frans Floris,

eine kräftige Kriegernatur, die den schweren Panzer mit dem Jagdhabit auf einen Augenblick vertauscht hat, um sich an der Reiherbeize zu ergötzen. Krieger und Gelehrter, — diese zufällige Zusammenstellung mahnt uns an die mittelalterlichen Gegensätze der Stände, an die einseitige Ausbildung der Körperkraft einem einseitigen Gelehrtenthume gegenüber, Gegensätze, welche die Renaissance im Norden Europa's wohl zu erschüttern, nicht aber aus dem modernen Leben zu verbannen vermochte, während uns in Italien bereits im 15. Jahrhundert eine bis zur äußersten Konsequenz geführte Herrschaft der persönlichen Tüchtigkeit entgegentritt, die auf der harmonischen Ausbildung der geistigen und körperlichen Fähigkeiten basirt.

Unser lebensgroßes Bildniß in Halbfigur ist auf Holz gemalt und mißt 108 Centimeter in der Höhe und 84 Centimeter in der Breite, jedoch einen Ansatz von etwa 5 Centimeter mitgerechnet, welchen das Bild später an zwei Seiten erhalten hat; es trägt das gewöhnliche Monogramm des Meisters und die Jahreszahl 1558. Wir stehen

einer schönen, kräftigen Gestalt in den Mannesjahren — wie die Inschrift sagt, im 47. Jahre — gegenüber, welche in das Jagdkostüm der damaligen Zeit gekleidet ist; ein schwarzes langgeschlitztes Lederwamms läßt die Aermel eines seidenen Rockes frei; als Kopfbedeckung dient ein großer dunkler Hut. In der linken Hand hält unser Jäger auf einem braunen Stulphandschuh den weißbunten Jagdfalken, welcher aus dem mit grauem Leinen überzogenen Vogelkorbe entlassen und frei von der Kappe, die sein Herr in der Rechten hält, mit seinen durchdringenden Augen nach dem Reiher zu spähen scheint, für dessen Verfolgung er bestimmt ist. Der Ausdruck des Bildnisses ist lebendig und zugleich ernst und würdevoll. Die Färbung des Bildes ist sehr kräftig und die Behandlung breit, besonders im Gesichte, welches prima in einem hellen Braun gemalt ist, auf dem nur wenige Lasuren sicher und geistreich aufgesetzt sind; der leichte, dünne Farbenauftrag in den Fleischtheilen verräth hier den Einfluß des Quentin Massys, während sich in der kecken Behandlung und der Verwendung des unvermischten Roth in der Karnation der Vorläufer des Rubens kund giebt. Eine Vergleichung dieses Bildes mit dem eben besprochenen Bilde des A. Moro zeigt uns, wie die verschiedene Behandlung derselben durchaus den verschiedenen Charakteren der dargestellten Persönlichkeiten angemessen gewählt ist. Die Freiheit und Ruhe in der Haltung und Bewegung, die Korrektheit der Zeichnung, die charakteristische Behandlung der Stoffe, die schöne Vertheilung von Licht und Schatten: davon giebt uns die treue Radirung die beste Rechenschaft; leider hat aber eine für den engen Raum wohl zu detailirte Wiedergabe der breiten Behandlung des Gesichtes dem Portrait in der Radirung einen starren, mißmuthigen Ausdruck gegeben, während das Original durch seine frischen, offenen, wenn auch durch manchen Kampf schon gefurchten Züge anspricht. W. B—e.





August v. Siccardsburg.

Eduard van der Nüll und August von Siccardsburg.

Von R. v. Eitelberger.

II.

Mit Abbildungen.

Vom J. 1860 angefangen bis auf die letzten Lebensstunden van der Nüll's und Siccardsburg's war der Opernbau Hauptgegenstand ihrer Thätigkeit, ihrer Freuden und ihrer Leiden. Wenn für sie dieser Bau, der ihnen in Folge eines Konkurses im J. 1861 zugesprochen wurde, in den letzten Jahren zur Leidensgeschichte geworden ist, so wollen wir damit nur eine Thatsache aussprechen, die Jeder kennt, der mit den Lebensverhältnissen dieser beiden Künstler, mit den Seelenkämpfen, die sie während des Baues durchgemacht haben, vertraut ist. Wir wollen keine Person beschuldigen. Die Keulenschläge des Schicksals verträgt der Mann besser als die Nadelstiche, die ihm täglich zu Theil werden. Die Verbitterung, welche sich der Seele beider Künstler bemächtigte, mag in der letzten Zeit auch in physischen Zuständen ihre Ursache gehabt haben; sie hat glücklicherweise nicht ausgereicht, sie in ihrer künstlerischen Arbeit zu unterbrechen — im Gegentheile, diese letztere scheint

ihnen Trost und Erholung gewesen zu sein; sicher bei dem einen Künstler, den nach langjährigen Leiden am 11. Juni 1868 die kalte Hand des Todes fast am Arbeitstische bei dem Entwurf einer Villa am Gardasee traf, während dem anderen ein rasch fortschreitendes Herzleiden die Ruhe und Klarheit des Urtheils getrübt zu haben scheint, so daß er seinem Leben am 3. April 1868 selbst ein Ende machte.

Die Mitwelt ist über den Bau so vielfach getheilter Meinung, und die Ereignisse selbst, welche die Künstler während des Baues trafen, regen noch jetzt in der Erinnerung so mächtig die Seele ihrer Freunde und ihrer Schüler auf, daß es in Wien nicht leicht ist, über das Hauptwerk dieser beiden Künstler mit ruhiger Objectivität zu sprechen. Bei der Würdigung des neuen Opernhauses müssen zwei Punkte im Voraus wohl in Erwägung gezogen werden. Der eine Punkt betrifft die Niveauverhältnisse des Baues, der andere das Bauprogramm. Die Niveauverhältnisse sind für die Künstler keine günstigen gewesen. Das Stadtbauamt von Wien, dem auch der mildeste Beurtheiler der kommunalen Bauverhältnisse kein Uebermaß architektonischer Weisheit zusprechen wird, hat für gut befunden, nachdem den Künstlern ihr Niveau schon gegeben und der Bau schon im Zuge war, den Platz zwischen dem Bürgerspitale und dem Theater fast drei Schuh höher zu legen, als das Niveau des Theaters. Statt daher das Niveau der Straßen so zu disponiren, daß der Bau vom Boden aufsteigend erscheint, sinkt er in das Terrain hinein.

Das Bauprogramm stellte Punkte auf, welche schwierig zu lösen sind; es verlangte das Hineinziehen aller Administrationsgebäude in einen und denselben monumentalen Bau und schuf dadurch ein Monstregebäude mit großen Längenlinien, ohne zugleich für diesen kolossalen Bau einen vollständig entsprechenden Theaterplatz zu schaffen. Wer ein Gebäude von solchen Dimensionen will, der muß für eine Platzanlage Raum schaffen und im Voraus die Niveauverhältnisse günstig regeln. Beides ist nicht geschehen; diese Mängel trugen noch dazu bei, die Fehler des Gebäudes stärker hervortreten zu lassen, als es sonst der Fall gewesen wäre.

Bei der Besprechung des Gebäudes muß man den Außenbau von dem Innenbau scheiden und bei der Beurtheilung die Gesichtspunkte im Auge haben, von denen früher gesprochen wurde: den Mangel einer guten Architekturschule in der Zeit unserer Jugend, und den Standpunkt der Romantik, auf welchem sich die beiden Künstler befanden. Manches würde vielleicht anders geworden sein, würde ihre romantische Kunstanschauung in einer gut organisirten Schule ein Korrektiv gefunden haben.

Das Opernhaus war der erste große Bau, den die beiden Künstler zur Ausführung erhielten, an welchen die höchsten künstlerischen Anforderungen gestellt werden konnten. Bei der inneren Ausschmückung der Lerchenfelderkirche waren sie an ein schon gegebenes Programm gebunden, bei dem Kommandantur-Gebäude im Arsenal war der Charakter der Gebäude Zaum und Zügel ihrer künstlerischen Phantasie; in dem Opernhause aber konnten sie sich mit vollem Behagen ergehen, und sie gingen auch an die Arbeit mit der Intention, das Beste zu leisten, was sie leisten konnten.

Für Künstler der Richtung, wie die beiden Architekten des Opernhauses, waren Schwierigkeiten besonderer Art zu bewältigen, technische sowohl als auch rein künstlerische. Es steht mir zwar nicht zu, hier über die ersteren zu sprechen, aber mit einigen Worten müssen sie doch berührt werden. Männer vom Fache erklären, daß sowohl in der Luftventilation, in der Aufstellung der Wasserreservoirs, in der Konstruktion der Bühne mit den Maschinen zum Versenken und Verändern der Scenerien, in der Konstruktion des großen Daches Lösungen vorkommen, die mit zu dem Interessantesten und Bedeutendsten gehören, was in der modernen Bautechnik vorgekommen ist. Bei diesen sehr schwierigen Fragen kam den

beiden Architekten, insbesondere Siccardsburg, ihr großes bautechnisches Wissen und ihre gute und vielseitige wissenschaftliche Bildung zu Statten. Nach dieser Seite hin war der Tod Siccardsburg's ein großer Verlust für die Bauschule der Akademie. Die künstlerischen Schwierigkeiten lagen in erster Linie in Bewältigung der großen architektonischen Masse nach Außen. Wie bekannt, ist die Bauarea ein großes Paralellogramm von ungeheurer Ausdehnung; dieselbe war für die Anlage der Souterrains insofern eine sehr günstige, als der ehemalige Stadtgraben zu Versenkungen und Depots benutzt werden konnte. In den Tiefen des ehemaligen Kärnthnerthorgrabens liegt heute die ganze Maschinerie der Versenkungen und Theaterdepots so wohl angeordnet, wie kaum bei einem zweiten Theaterbau. Ein Gang in die Tiefe dieses Theaters ist ebenso interessant wie einer innerhalb der Dachräume.

Die Bewältigung der Außenmassen hingegen bot Schwierigkeiten, über welche die Architekten ihrer ganzen Stilrichtung nach nicht hinweg kommen konnten. Die großen Längen- und Querfronten setzen eine Stilrichtung voraus, welche, ich möchte sagen, nicht Erfindung von Individuen, sondern Resultat großer Bauperioden ist. Die Gesetze, wie große Massen architektonisch beherrscht werden sollen, lehrt die Erfahrung der bauenden Welt langsam. In stetiger Progression reiht sich Erfahrung an Erfahrung und es entwickelt an ihrer Hand der Baukünstler jenes Gesetz in Beherrschung der Massen, in Abwägung der großen Hauptlinien, das wir mit dem Ausdrucke Stil bezeichnen. Geistvolle Architekten, wie Schinkel und Klenze, haben dieses Stilgefühl zu wunderbarem neuen Ausdrucke gebracht, minder begabte Architekten finden in solchen Gesetzen einen sicheren Anhaltspunkt, einen treuen Führer in schwierigen Fragen. Den Romantikern hingegen sind die großen Stilgesetze nur ein schätzbares historisches Material; sie glauben es frei benutzen und positiv Neues schaffen zu können. Wenn Architekten aus anderer Schule ähnliche Aufgaben gehabt hätten, so würden sie vielleicht einen großen Arkadenbau im Stile der Hochrenaissance oder einen Dekorationsbau im Stile Louis XIV. hingestellt haben, und in die große Masse wäre vor Allem Einheit und Ruhe gekommen, es würden die Längenverhältnisse mit den Höhenverhältnissen in ein wohlthuendes Gleichgewicht gebracht worden sein. Aber gerade die Schönheit einfacher Verhältnisse, die Wirkung großer und ruhiger Massen behagt den Romantikern am wenigsten. An drei Seiten des Gebäudes sehen wir eine Reihe von ausspringenden und einspringenden Winkeln, welche die architektonische Wirkung des Ganzen zerstören. Man sieht Ansätze von Arkaden, die, statt das ganze Gebäude zu umgeben, plötzlich vor der Thüre eines Gartens Halt machen, dessen Anlage, so reizend er an sich ist, nicht motivirt erscheint, der mit Brunnen versehen ist, die keinem Zwecke dienen. Es ist ein Spielen mit architektonischen Formen und nicht ein Beherrschen derselben. Und diese mit Formen spielende Architektur ist es, welche die Romantiker vorzugsweise charakterisirt. Wer eine architektonische Travée an und für sich von der Arkade bis zur Höhe des Dachgesimses hinauf verfolgt, der ist erstaunt über die Fülle geistreichen Details, über den Reichthum von ornamentalen Motiven, die sich darin entwickeln. Sobald man aber die Travées in ihrer Gesammtheit erblickt, fehlt der Totaleindruck, das Auge schweift unruhig von einer Linie zur anderen, von Ornamenten zu Ornamenten und gewinnt bei den fortwährend ausspringenden und einspringenden Gebäudetheilen keine Ruhepunkte. Dazu kommt noch, daß die Arkaden des Parterregeschosses in einem gedrückten Bogen gehen, über welchem sich die oberen Geschosse erheben, die mit großen, viereckigen Fenstern versehen sind. Diese schwere Last, welche die so gegliederten Arkaden tragen, lassen letztere noch niedriger erscheinen, als sie sind und verstärken die Fehler, welche durch die Nivellirung des anstoßenden Terrains entstanden; hätte man große, im vollen Kreisbogen sich entwickelnde Arkaden gewählt, so würden die eben angeführten

Mängel gewiß verschwunden sein, und das unbehagliche Gefühl, welches man gegenwärtig bei Betrachtung der Langseite hat, könnte nicht entstehen. Ebenso sind die Ausgänge der Dachgesimse, besonders über der Stirnseite des Gebäudes, voll von wenig motivirten Gliedern, die das Auge zu gar keinem ruhigen Abschlusse kommen lassen. Die Anlage der Loggia hingegen ist sehr gelungen. Sie bildet an der Außenseite des Gebäudes einen lichten Punkt.

Es darf nicht übergangen werden, daß die ganze Außenarchitektur Steinarchitektur ist und daß der vortreffliche Istrianer Stein, der großentheils zu diesem Baue verwendet wurde, die Architekten verleitet haben mag, in Ornamenten und dekorativen Details weiter zu gehen, als es zur Erzielung einer großen architektonischen Wirkung nöthig ist.

Der Innenbau des neuen Operntheaters läßt sich nicht vollständig beurtheilen ohne Rücksicht auf die speciellen Anforderungen und ohne einen flüchtigen Blick auf das Planschema des Theaters. Die Aufgabe war, ein Opernhaus im großen Stile, vorzugsweise bestimmt für die große Oper und das Ballet, herzustellen; außerdem sollten auch Räume geschaffen werden, welche die Möglichkeit darbieten, den ganzen innern Raum in einen Ballsaal zu verwandeln, und dabei sollte zugleich Rücksicht genommen werden auf die verschiedenen Bedürfnisse des modernen Komforts für die Besucher des Opernhauses und auf eine möglichst zweckmäßige und gute Organisation der Bühne. Anforderungen anderer Art kamen hinzu; so bestand man darauf, daß der Architekt diesem Theater den Charakter eines Hoftheaters wahren und für die Zufahrt und Zugänge der Personen des Hofes in einer besonderen Weise Vorsorge treffen sollte. Die Anforderungen, die sich auf den letzten Punkt beziehen, motiviren die besonderen Treppenhäuser für die Kaiserloge und für die der Erzherzoge. Die großen Räumlichkeiten, welche der Festloge und dem mit derselben in Verbindung stehenden Appartement gewidmet wurden, die Rücksicht auf den Komfort des Publikums und auf Benutzung der Räume zu großen Bällen erklären die Anlagen der Foyers und selbständigen Stiegenhäuser für die verschiedenen Etagen des Hauses. Der ganze Apparat der Bühne und die Anordnung der Räume, welche das Zubehör derselben bilden, nehmen einen viel größeren Raum ein als das Theater selbst und sind vorzugsweise darauf berechnet, den Wünschen des Opernpersonals Rechnung zu tragen.

Das Opernhaus nimmt in Betreff des Umfanges der Zuschauer- und Bühnenräume eine mittlere Stellung ein zwischen dem Theater Fenice in Venedig und der Scala in Mailand: es ist kleiner als dieses, größer als jenes. Es hat manche Stimmen gegeben, welche diese Verhältnisse zu gering gefunden und gemeint haben, man müsse in der Beziehung noch weiter gehen. Diese Stimmen werden mit der Zeit wohl verstummen, und man wird es den Künstlern danken, daß sie diese Maße eingehalten haben. Die Gesichtspunkte, welche hierbei maßgebend waren, galten vorzugsweise den Rücksichten auf die Kunst des Gesanges; diejenigen, welche die Bühnen- und Zuschauerräume noch erweitert haben wollten, dachten an nichts weiter als an die Kasse. Die Sänger werden Mühe haben, sich in diesen großen Räumen vollständig vernehmbar zu machen, deutsche Sänger besonders, welche nicht mit solchen Stimmmitteln begabt sind, wie die italienischen. Es wird sich in einer sehr kurzen Zeit herausstellen, daß das Haus für die große Oper und für das Ballet vollständig ausreicht; für die Opera buffa und die Spieloper taugen solche große Räume nicht wie das Theater Fenice, die Scala, die große Oper in Paris und die in Wien. Sie werden ihre Thätigkeit entweder im alten Opernhaus fortsetzen müssen; was aber noch wahrscheinlicher und den Bedürfnissen Wiens entsprechender erscheint, wäre die Gründung einer selbständigen Oper für diese bestimmten Zweige oder die Aufnahme derselben in das für diese Zwecke vollkommen passende Theater an der Wien.

Der Innenbau des Theaters, soweit er sich jetzt übersehen läßt, ist ein Prachtbau im eigentlichsten Sinne des Wortes. Es dürfte wohl keinen Bau geben, an dem der leitende Architekt mit solcher Hingabe thätig gewesen ist, wie van der Nüll bei der inneren Dekoration der neuen Oper. Man wird sich hier und da auch wohl über die Ueberfülle des Ornamentes beklagen können; die den Grundsätzen der Romantik, welchen unsere Architekten folgten, eigenen Fehler kommen daher auch im Innern zur Erscheinung. Aber gewiß ist, daß die Glanzseiten der modernen Romantik im vollen Lichte erscheinen und eine Fülle von geistreichen Motiven über diese Innendekoration ausgestreut ist. Ich bin fest überzeugt, daß der Tag, an dem das Theater zum ersten Male in seinem vollen Glanze erscheinen wird, ein Ehrentag für die beiden heimgegangenen Architekten, für die österreichischen Kunsttechniker und für die österreichische Kunstindustrie sein wird, und wenn wir etwas beklagen, so ist es dies, daß der Lichtstrahl öffentlicher Anerkennung nicht die letzten Tage der Künstler verschönt hat.

Zu den Glanzpunkten der Innendekoration des Theaters gehören das Stiegenhaus, das Foyer und der Zuschauerraum. Stiegenhaus und Zuschauerraum vor Allem sind von überwältigender Schönheit. Bei keiner Innendekoration eines Theaters ist der Eindruck der Vornehmheit in einem solchen Grade erzielt worden, wie bei diesen Theilen. Da zeigt es sich so recht, wie sehr diese Künstler, vor Allem van der Nüll, zur Dekoration berufen waren, welch feines Gefühl für Ornamentik und Farbe sie besaßen, über welch unerschöpflichen Reichthum von Motiven ihre Phantasie gebot und wie viele Zweige der Kunstindustrie sie zu übersehen in der Lage waren. So wenig es den Architekten gelungen ist, eine Erweiterung des Stiegenhauses den Behörden gegenüber durchzusetzen, so haben sie doch auf dem Raume, der ihnen gegeben war, etwas geleistet, das nicht leicht übertroffen werden kann. Auch der Zuschauerraum hat außerordentlich schöne Verhältnisse und eine vornehme, im höchsten Grade elegante Dekoration. Die Art und Weise, wie (um nur Einiges hervorzuheben) an den Brüstungen der Bogen des ersten Stockwerkes die Portraits der ersten Bühnenkünstler gleichsam wie Kameen angebracht sind, das schöne Wechselverhältniß zwischen den Füllungsornamenten und den figürlichen Trägern, die Wahl der Farbentöne, ganz berechnet für den magischen Effekt der Gasbeleuchtung und vollständig passend zu dem Charakter eines Opernhauses — da ist nichts schwer, nichts gedrückt, nichts was jener heiteren Anmuth entbehrt, die für Oper und Ballet die Grundbedingung einer ästhetischen Wirkung ist.

Auch in den Stiegenhäusern für den kaiserlichen Hof, insbesondere in dem für den Kaiser selbst, kommen Lösungen vor, die zu den schönsten der modernen Dekoration gehören.

Die dekorative Kunst feiert in diesen Theilen ihre Triumphe, getragen von der glänzenden Kunstindustrie Wiens; die figürliche Malerei und die figürliche Plastik stehen dagegen nicht auf der gleichen Höhe.

(Schluß folgt.)

Die Konkurrenz um den Berliner Dombau.*)

Mit Abbildungen.

Die Ausstellung der eingegangenen Entwürfe zur Berliner Dombau-Konkurrenz ist geschlossen. Die Zeitungen und das Publikum haben ihre Meinung ausgesprochen, und die auf Befehl des Königs zusammenberufene Jury hat ihre Arbeiten beendet. Wer die Säle der Kunstakademie, in welchen die 53 in Folge des Konkurrenz-Ausschreibens eingegangenen Projekte ausgestellt waren, zu wiederholten Malen mit Aufmerksamkeit durchwandert hat, wird nicht leugnen wollen, daß sich an der großen und schwierigen Aufgabe eines protestantischen Domes bedeutende Kräfte versucht haben. Die außerordentliche Ungleichartigkeit in der Auffassung kann nicht überraschen, wenn man das Programm kennt, auf Grund dessen die Projekte entstanden sind. Es sei uns gestattet, mit einigen Worten näher auf dieses Programm einzugehen, denn nur von dieser Basis aus wird eine richtige Würdigung des Resultates der Konkurrenz möglich sein.

Handelte es sich darum, jeder künstlerischen Auffassung, die im vorliegenden Falle möglich war, Raum für ihre Entwickelung zu geben, und durch die verschiedenen Ideen erst zu einem näher präzisirten Programm zu gelangen, dann muß die ungewöhliche Form dieses Programms durchaus gerechtfertigt erscheinen, um so mehr, als die vorliegenden Arbeiten den Beweis liefern, daß fast jedes auf dem gegebenem Bauplatze mögliche Planschema und jede Stilgattung einen Vertreter gefunden hat. Hatte daher die Regierung die Absicht, die Konkurrenz als eine solche zu betrachten, welche eine so eminent wichtige Frage der Baukunst, wie die eines protestantischen Domes ist, nur klären und gewissermaßen ein vorbereitender Schritt zu einer weiteren definitiven Lösung sein sollte, dann ist der betretene Weg gewiß nur mit Freuden zu begrüßen. Denn ein engeres Programm würde eine Menge von Auffassungen, die gewiß ein interessantes Material für die kirchliche Baukunst überhaupt sind, nicht an den Tag gebracht haben, wenn auch vielleicht bei bewandten Umständen mancher Künstler wegen der praktischen Erfolglosigkeit seiner Anstrengungen zu einer weiteren Betheiligung an der Lösung der großen Aufgabe den Muth verloren haben mag.

Das Programm setzte nur die Grenzen des Bauplatzes und eine Bausumme von höchstens vier Millionen fest, ließ aber im Uebrigen den Konkurrenten einen so weiten Spielraum, daß es fast mit Bestimmtheit vorauszusehen war, es würde keiner der eingehenden Pläne für die Ausführung brauchbar sein. Jedenfalls hat der Mangel jeder Angabe der verschiedenen Raumbedürfnisse, wie sie gerade ein Dom für Berlin erheischt, die Künstler, welche sich an der Konkurrenz betheiligt haben, zu so entgegengesetzten, in diesem dehnbaren Programme völlig berechtigten Auffassungen geführt, daß eine richtige Würdigung ihrer Arbeiten in Bezug auf deren Brauchbarkeit für den vorliegenden Fall außerordentlich schwierig geworden ist.

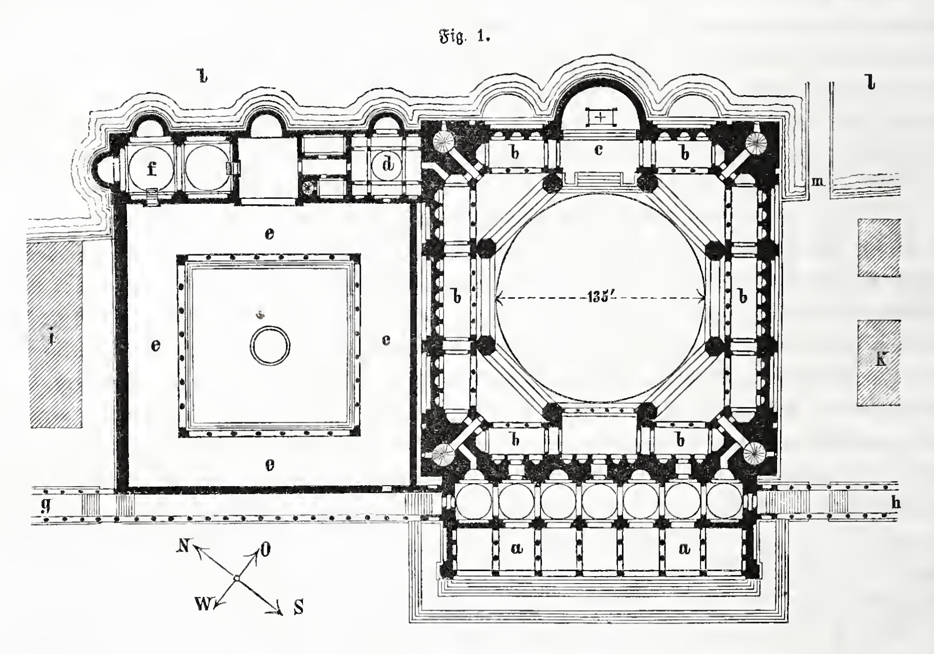
Es erklären sich aus diesem Umstande auch die abweichende Kritik der Tagespresse und die verschiedenen Urtheile, welche im Publikum laut geworden sind. Es fehlte eben an einem einheitlichen Maßstabe, mit welchem man die Arbeit messen konnte; und wenn es architektonischen Projekten gegenüber bei ihrer schwierigen Verständlichkeit überhaupt schon zu den Seltenheiten gehört, in weiteren, nicht fachlichen Kreisen ein tieferes Eingehen auf den Kern der Sache zu finden, so war hier

*) Durch ein seltsames Mißgeschick sind zwei unserer geehrten Mitarbeiter, welche das Referat über die Berliner Dombau-Konkurrenz für die Zeitschrift übernommen hatten, durch Krankheit an diesem Vorhaben gehindert worden. Wir bringen daher den folgenden Bericht, aus der Feder eines dritten Referenten, welcher in die Lücke einzutreten die Güte hatte, mit so beträchtlicher Verspätung und bitten hierfür unsere Leser um gütige Nachsicht. A. d. Red.

der subjektiven Empfindung und dieser oder jener persönlichen Geschmacksrichtung in Bezug auf das Urtheil erst recht Thür und Thor geöffnet. Das Publikum wenigstens hat sich lediglich nach der äußeren Erscheinung der verschiedenen Domprojekte seine Meinung gebildet und wie immer denjenigen den Vorzug gegeben, welche auf das malerische Moment den größten Werth gelegt hatten. Es hat dabei aber übersehen, daß die äußere bestechende Form oft nur erreicht worden ist durch ein Aufopfern derjenigen Bedingungen, welche bei jedem Bauwerke die Basis seiner ganzen Konception bleiben müssen. Wenn ein guter Architekt sich von einem schlechten immer dadurch unterscheiden wird, daß er eine Plangestaltung wählt, welche nicht nur einen schönen Aufbau möglich macht, sondern denselben bedingt und ihn künstlerisch sogar dazu nöthigt, so wird sich auch eine gute Kritik von einer oberflächlichen, eine wirkliche Beurtheilung von einer bloßen Ansicht in architektonischen Dingen dadurch unterscheiden, daß sie von der ideal ausgeprägten Zweckmäßigkeit der Anlage ausgeht, welche sich eben in erster Linie in der Grundrißdisposition ausspricht.

Fassen wir die vorliegenden Konkurrenz-Entwürfe, neben denen auch ein Stüler'scher Entwurf ausgestellt war, dessen Grundrißdisposition wir als interessantes Beispiel einer schon früher einmal

Fig. 1.



Stüler'scher Entwurf.

versuchten Lösung der Aufgabe in Fig. 1 beifügen, nach dieser Richtung in bestimmte Gruppen zusammen, so sehen wir, daß unter ihnen die Centralbauten mit Kreuzarmen die hervorragendste Stelle einnehmen.

Es scheint, daß sich unter den konkurrirenden Architekten die Meinung am meisten geltend gemacht hat, daß diese Form des Grundrisses dem rituellen Bedürfniß der evangelischen Kirche am zweckentsprechendsten wäre. Und in der That sind fast alle Projekte, welche die Jury als künstlerisch besonders hervorragend bezeichnet hat, in diesem Sinne aufgefaßt worden. Ein einziges unter ihnen stellt einen reinen Centralbau dar, eine Form, welche außerdem unter den übrigen Konkurrenten manchen Vertreter gefunden hat. Als dritte Gattung schließen sich den beiden ebengenannten diejenigen Projekte an, welche sich als mehrschiffige Langbauten darstellen, und bei denen sich jede mögliche Kombination von Basiliken und Hallenkirchen findet.

Abgesehen von diesen verschiedenen Grundgedanken hat sich ein Theil der Verfasser die Aufgabe gestellt, einen Raum zu schaffen, der womöglich nicht einen einzigen Platz für die Zwecke der Gemeinde verloren gehen läßt. Es ist aus diesem Bestreben den betreffenden Plänen oft ein Reiz der Raumtheilung durch Stützen verloren gegangen, welchen ein anderer Theil der Konkurren-

ten in hohem Maße erreicht hat. Diese gingen von dem Gesichtspunkte aus, daß, nach der räumlichen Ausdehnung des Bauplatzes und bei der monumentalen Bedeutung, welche ein Berliner Dom über die bloße Erfüllung des Bedüfnisses hinaus bekommen müßte, es nicht nöthig sei, ängstlich an die Brauchbarkeit jedes Platzes in der Kirche zu denken und deßhalb jede Gliederung des Raumes durch Stützen zu vermeiden.

Die Ersteren haben sonach bei ihrem Projekte den Dom mehr im Sinne einer Pfarrkirche und in erster Linie seine sonntägliche Benutzung betont, die Letzteren dagegen mehr die Anlage einer Hauptkirche im Sinne gehabt, bei der die Zweckmäßigkeitsrücksichten nicht durchaus in den Vordergrund zu stellen sind.

Auch in dieser Beziehung würde ein näher präzisirtes Programm übertriebene Auffassungen nach der einen oder anderen Seite, wie sie die vorliegenden Arbeiten zeigen, haben vermeiden lassen; denn wenn eine bestimmte Anzahl von brauchbaren Sitzplätzen für die Domgemeinde vorgeschrieben gewesen wäre, so wäre von selbst der Theilung des Raumes durch Stützen einerseits ein Ziel gesetzt worden, andererseits würden diejenigen, welche nach der ersten Auffassung einen ungetheilten Raum für eine doppelt so große Anzahl von Plätzen, als im vorliegenden Falle nothwendig war, geschaffen haben, den Bauplatz zu einem reicher gegliederten Planschema ausgenutzt haben.

Die Verschiedenartigkeit der Planformen, deren Wahl, wie eben angeführt, von keiner Programmbedingung abhängig war, ist weiterhin auch aus den verschiedenen Auffassungen der akustischen Raumwirkungen zu erklären, und die Kritik befindet sich, was diese wichtige Frage anbetrifft, nicht allein den vorliegenden Projekten gegenüber, sondern bei der Beurtheilung von Kirchenentwürfen überhaupt solange in einer schwierigen Lage, als die Gesetze der Akustik für den praktischen Gebrauch der Architekten nicht eine festere Form angenommen haben. Soviel aus den Verhandlungen der Domjury in das Publikum gedrungen ist, scheint sich in ihrem Schooße entschieden die Meinung geltend gemacht zu haben, daß reine Centralbauten und solche mit verhältnißmäßig kurzen Kreuzarmen der Akustik ungünstig wären, und daß ein Raum der durch Stützen eine getheilte Form erhalte, in Bezug auf das gute Hören der Predigt zu besseren Resultaten führen würde. Ein exakter Beweis für diese Meinung würde sich aber schwerlich antreten lassen, obwohl eine Menge von ausgeführten Beispielen derartiger Centralbauten dieselbe allerdings bestätigen. Auf der anderen Seite aber liefern auch eine große Anzahl von solchen Kirchen, in denen die Schallstrahlen durch Deckenstützen zertheilt werden, den Beweis, daß dadurch allein eine akustisch günstige Wirkung des Raumes nicht immer erreicht wird. Jedenfalls liegt die Schwierigkeit des Kirchenbaues nach dieser Richtung viel weniger in der Gestaltung des Raumes als in dem Material, aus welchem sich seine Umfassungswände im Gegensatz zu den Theaterbauten zusammensetzen. Es wird trotz aller wissenschaftlichen Gesetze und trotz aller daraus entwickelten Theorien das Gelingen eines größeren Kirchen-Raumes in Bezug auf die hier angeregte Frage immer mehr oder weniger von Dingen abhängen, die beim Projektiren nicht so in Rechnung gebracht werden können, daß a priori auf ein befriedigendes Resultat zu rechnen ist. Nur das kann wohl als feststehend angenommen werden, daß der Architekt bestrebt sein muß, bei Kirchenräumen die Glätte der Umfassungswände und der Ueberdeckungen zu vermeiden und nicht allein durch ein starkes Relief der Vor- und Rücksprünge, welche sich durch die Grundrißdisposition ergeben, sondern auch, wenn wir uns des Ausdrucks bedienen dürfen, durch eine „krause“ Behandlung der Wand- und Gewölbeflächen selber den Schallstrahlen Gelegenheit zu ihrer vollständigen Zerstreuung zu geben.

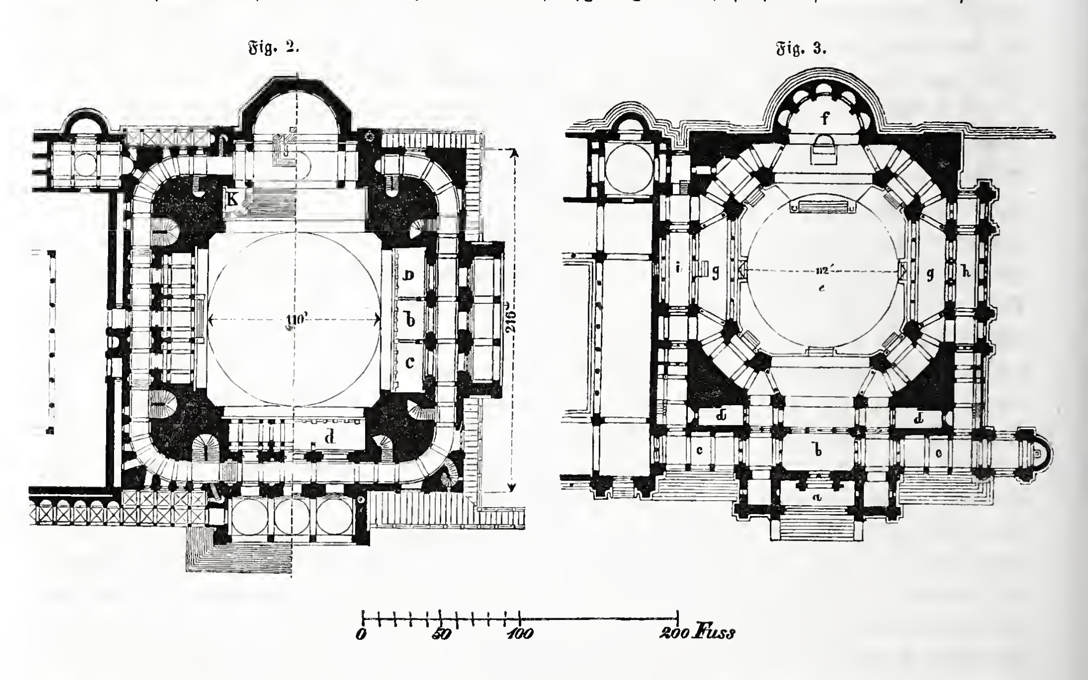
Eine andere Erklärung der verschiedenen Auffassungen der vorliegenden Projekte ergiebt sich ferner aus dem Umstande, daß in dem Programme jede nähere Bestimmung über die rituellen Bedürfnisse für einen protestantischen Dom fehlte. Und wenn das neue Programm, welches, wie verlautet, die Jury für eine neu auszuschreibende Konkurrenz aufgestellt hat, auch in dieser Beziehung feste Gesichtspunkte giebt, so wird dadurch für das praktische Resultat einer weiteren Bearbeitung eine wichtige Basis gewonnen sein.

Allein die Frage, ob in einem protestantischen Dom nur ein Altar oder mehrere gestattet sein sollen, — und ob damit im Zusammenhange der Altarraum gewissermaßen als besondere Abendmahlskapelle von dem Predigtraum mehr oder weniger getrennt werden darf, oder ob sich

dies mit dem evangelischen Ritus nicht verträgt, — diese wichtige Frage allein hat die Konkurrirenden, da sie im Programm völlig offen gelassen war, berechtigt, lediglich ihrer subjektiven Auffassung zu folgen, und man würde ihnen Unrecht thun, nachdem die eine oder andere Auffassung an maßgebender Stelle verworfen wäre, den Werth ihrer Arbeiten danach beurtheilen zu wollen.

Es kann hier wohl nicht der Ort sein, selbst die ausgezeichneteren Projekte einer eingehenden Kritik zu unterwerfen, wir müssen uns damit begnügen, aus der Summe des Geleisteten mit wenigen Worten nur Einzelnes hervorzuheben.

Der Entwurf von Adler (Berlin) ist, wie der beigegebene Grundriß (Fig. 2) zeigt, ein Centralbau mit kurzen Kreuzarmen, über denen sich eine Kuppel von 110' innerem Durchmesser erhebt. Die stützenden Pfeiler und ein korridorartiger Umgang, welcher den Haupt- und Nebeneingang mit dem Inneren der Kirche, den Treppen und dem Campo Santo verbindet, ergänzt äußerlich die ganze Grundrißanlage zu einem Quadrat, aus welchem nur unbedeutend an der West- und Südseite die eben erwähnten Vorhallen, und nach Osten der polygon gebildete, fensterlose Altarraum heraus-



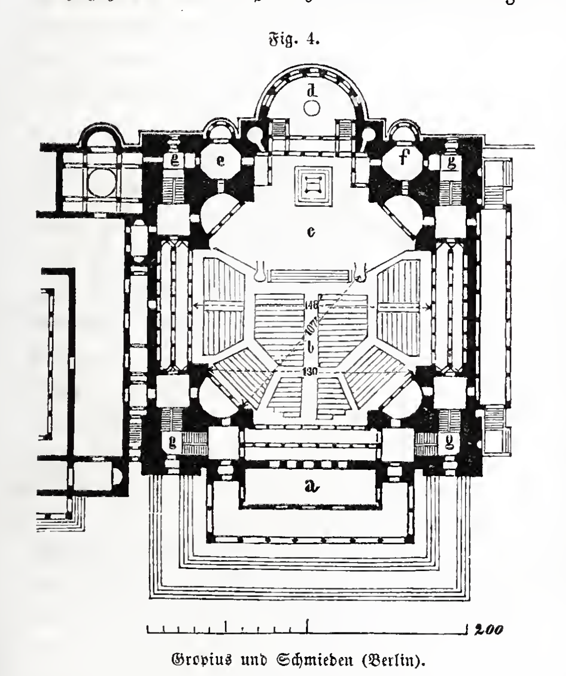
F. Adler (Berlin). Eggert (Berlin).

springen. Die Grundrißdisposition gehört zu derjenigen Gruppe von Plänen, welche in erster Linie danach gestrebt haben, den Prediger bei seinen gottesdienstlichen Handlungen am Altare und auf der Kanzel möglichst von jedem Platze aus der Gemeinde sichtbar zu machen. Das ist dem Verfasser auch vollkommen gelungen, und wenn die Anfangs erwähnten akustischen Bedenken nicht wären, so würde man dem Entwurfe in Bezug auf seine Zweckmäßigkeit wohl kaum einen Vorwurf machen können. Im Aufbau hat der Verfasser die bei Weitem überwiegende Auffassung der vorliegenden Centralbauten befolgt und über einem kubischen Unterbau die sich mächtig erhebende Kuppel durch vier Eckthürme flankirt. Das Thema der Nikolaikirche in Potsdam, auf die verschiedenste Weise variirt, hat hier insofern eine besondere Behandlung gefunden, als der Verfasser die vier erwähnten Eckthürme mit der Kuppel in eine direkte Verbindung zu setzen versucht hat. Wenn auch zugegeben werden soll, daß eine solche Verbindung für die Diagonalansicht eines derartigen Centralbaues vortheilhaft sein kann, so darf sie nicht in so unschöner Weise hergestellt werden, wie es hier geschehen ist. Ueberhaupt gehört der Aufbau des ganzen Domes in seinen Gesammtverhältnissen und auch in den einzelnen Gedanken, aus denen er sich zusammensetzt, nicht zu den besten Seiten der Arbeit. Obgleich der Entwurf die Gediegenheit der Berliner Schule

nirgends verkennen läßt, so hat er sich doch fast an keiner Stelle von einem gewissen doktrinären Wesen frei machen können, und die komplicirte Komposition der vier Eckthürme zeigt, daß es dem Verfasser nicht gelungen ist, zu gleicher Zeit streng zu sein und malerisch zu wirken.

In ähnlichen Dimensionen schließt sich dem eben besprochenen Entwurfe der von Eggert (Berlin) an (Fig. 3). Ueber einer quadratischen Grundform erhebt sich auf acht isolirten Stützen eine Kuppel von 112′ lichtem Durchmesser, an welche sich in den beiden Hauptaxen der Kirche mit etwa 65′ weiten Oeffnungen die trapezförmig gebildeten kurzen Kreuzarme anlegen. Der Verfasser hat, wie der Grundriß zeigt, durch seine Plandisposition es ebenfalls erreicht, daß der Gemeinde von fast allen Plätzen die Theilnahme am Gottesdienste möglich ist, und nicht nur das gute Sehen, sondern auch das gute Hören würde in dem Raume, so weit dies vorher zu beurtheilen ist, bei der gewählten Unterstützung der Kuppel durch freistehende Pfeiler wohl erreicht sein. Auch ist es bei diesem Projekte als ein Vorzug zu betonen, daß trotz der centralen Anlage die Längenaxe durch die Entwickelung der offenen Vorhalle und des geschlossenen Vorraums an der Westseite bedeutsam hervorgehoben worden ist. Im Aufbau hat sich der Verfasser durch die leichte Beherrschung aller ihm zu Gebote stehenden Formen zu einem Aufwande der Mittel verleiten lassen, welcher die Arbeit um einen noch größeren Erfolg brachte. Die modern-romanischen Formen, welche als Stilcharakter der ganzen Anlage gewählt wurden, häufen sich — wenn auch in allen einzelnen Theilen geschmackvoll — besonders an der Kuppel bis zu einem fast verwirrenden Reichthum; und was die schön empfundene Komposition in ihrer ruhigen Wirkung besonders beeinträchtigt, das ist der Portalvorbau, welcher sich an der Westseite dem quadratischen, mit vier Eckthürmen gekrönten Unterbau der Kuppel vorlegt. Er erscheint wie eine selbstständig entwickelte, durch zwei Thürme flankirte Façade eines dahinter liegenden Langbaues, der nichts mit dem Hauptbau gemein hat, statt daß er als ein integrirender Theil der ganzen Komposition wirken sollte. Auch die Ausbildung des Inneren erhebt sich überall über das Niveau des Gewöhnlichen, und nur die Gewölbeformen, zu welchen der Verfasser durch die trapezförmige Gestalt der Kreuzarme gekommen ist, möchten ästhetische Bedenken haben.

Fig. 4.



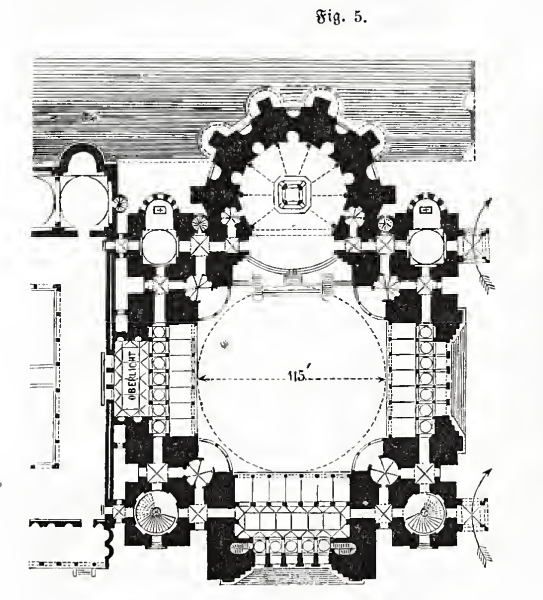
Gropius und Schmieden (Berlin).

Ebenfalls in die Reihe der Centralbauten mit kurzen Flügeln gehört der Entwurf von Gropius und Schmieden (Fig. 4). Die Kuppel von 130′ innerem Durchmesser ist aus dem ungleichen Achteck konstruirt und öffnet sich mit ihren vier großen Seiten nach Kreuzarmen von sehr geringer Tiefe und dem Chorraum. Dieser letztere ist aus der Altarnische in die Kuppel verlegt worden, so daß allerdings zwei für den praktischen Gebrauch wichtige Erfordernisse erreicht sind. Einmal hat die Kanzel gegen die Gemeinde hier eine so weit vorgeschobene Lage bekommen, daß trotz des gewaltigen Raumes die entferntesten Sitzplätze von ihr nicht über 120′ weit abliegen, andererseits ist vor dem Altar ein Raum geschaffen worden, der selbst für ungewöhnliche Gelegenheiten einer großen Masse von Menschen Platz gewähren würde. Dagegen ist ein Hauptmoment für die feierliche Wirkung eines Kirchenraumes, — die Altarnische, welche in ihrer Ausbildung die Aufmerksamkeit der Gemeinde nach einem bestimmten Punkte hinlenken soll, als dominirende Stelle völlig wirkungslos geworden. Sie ist in dem vorliegenden Plane nichts weiter als eine niedrige Taufkapelle, über welcher sich der gradlinige Chorabschluß erhebt, so zwar, daß er in seinen unteren Theilen durch eine Sängertribüne von der Höhe der übrigen Empore verdeckt wird. Es ist auf diese Weise gerade

da ein unruhiger Hintergrund geschaffen, wo man im Gegentheil Alles entfernt wünschte, was den feierlichen Eindruck stören könnte. Auch von diesem Entwurfe gilt das schon vorher Gesagte, daß die Bedingungen des guten Sehens vielleicht auf Kosten derjenigen des guten Hörens erfüllt sind. In Bezug auf den Aufbau stellt sich eine Arbeit dar, die uns nicht allein mit Ernst, sondern sogar mit einer gewissen Herbheit der Formen entgegentritt. Die gewaltigen Maaße des Baues, der sich bis zum Kreuz der Kuppel etwa 400′ hoch erhebt, würden jedenfalls eine reichere Gliederung der Massen erfordert haben. Und wenn schon die stilistische Ausbildung eine so völlig selbständige ist, daß von einer Nachahmung der Nikolaikirche in Potsdam gar nicht die Rede sein kann, so haben die Verfasser, indem sie sich durch jenes Bauwerk anregen ließen, doch jedenfalls den Fehler begangen, die Einfachheit jener verhältnißmäßig kleinen Kirche auch für diesen Kolossalbau zu sehr zur Richtschnur zu nehmen.

Sowohl im Aeußeren wie im Inneren ist die Ausbildung der Kuppel selbst der glücklicher gelöste Theil der Arbeit; und wenn in der Façade der untere Theil durch eine zu große Einförmigkeit unbefriedigt läßt, so ist es im Inneren der in vieler Beziehung hervortretende Mangel an einem kirchlichen Charakter. Die amphitheatralisch aufsteigenden Sitze geben dem Raume mehr den Ausdruck eines Sitzungssaales für profane Zwecke, als es der Fall wäre, wenn die Verfasser, welche absichtlich jeden äußeren malerischen Reiz verschmäht haben, mehr den traditionellen Gewohnheiten gefolgt wären.

Fig. 5.



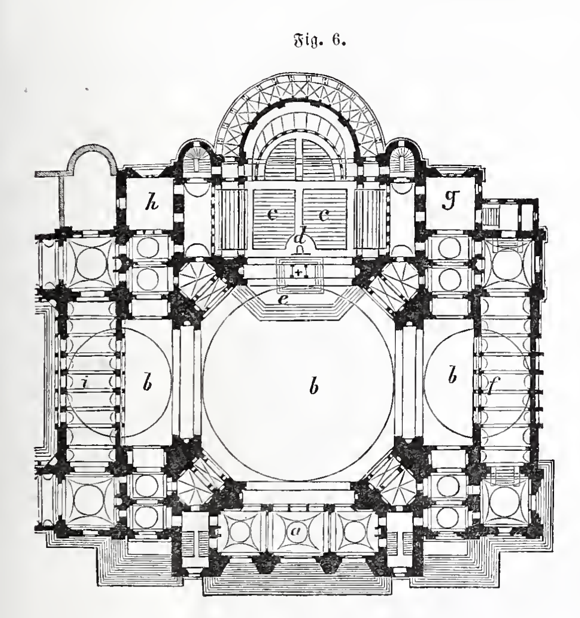
Spielberg (Berlin).

Den vorigen Entwürfen sich in gewisser Beziehung anschließend, insofern als sich an einen centralen Raum von 115′ Durchmesser drei verhältnißmäßig kurze Kreuzarme anlehnen, ist das Projekt von Spielberg in Berlin (Fig. 5). Es nimmt auf der anderen Seite aber insofern eine vollständig isolirte Stellung ein, als der Verfasser bei der Konception seines Planes von der Idee ausgegangen ist, den Altarraum gewissermaßen als das Allerheiligste sowohl im Inneren wie im Aeußeren ganz besonders zu betonen. Wenn schon dieser Entwurf im Publikum und selbst unter den Architekten wenig Vertheidiger gefunden hat, so gehört er doch in seiner ganzen künstlerischen Potenz jedenfalls zu den hervorragendsten unter den eingegangenen Arbeiten. Im Inneren hat die Grundrißdisposition, welche der Verfasser gewählt hat, um seiner Idee Ausdruck zu geben, zu keinem ästhetischen Konflikte geführt. In praktischer Beziehung steht dieselbe, was das gute Sehen und Hören anbetrifft, den Entwürfen von Adler und Gropius nahe, und es würde sich dafür und dagegen sagen lassen, was bei Jenen schon auf Grund der vorausgeschickten allgemeinen Betrachtung geltend gemacht wurde. Schwieriger aber, oder geradezu unmöglich wurde es, den Konflikt, welcher durch die starke Betonung des Altarraumes neben dem Predigtraume entstand, im Aeußeren harmonisch zu lösen. Der gewaltige, etwa 100′ starke und über 500′ hohe Thurm, mit welchem der Altarraum überbaut ist, drückt die Kuppel in ihrer äußeren Erscheinung fast zu einem untergeordneten Theil des Bauwerkes herab, und trotz der großen künstlerischen Reife und Feinheit der Empfindung, welche sich in den einzelnen Theilen des Domes — in hohem Grade z. B. im Thurm — kund giebt, kann man

sich doch des Gefühles nicht erwehren, daß der Verfasser mehr einer persönlichen Empfindung, als der herrschenden Auffassung seiner Zeit Ausdruck gegeben hat.

Das Projekt von Ende und Böckmann (Fig. 6) — ebenfalls ein Centralbau mit einer Kuppel von 120′ Durchmesser — weicht darin von den übrigen Anlagen derselben Kategorie ab, daß hier zwei besondere, nach ihrer Bestimmung völlig von einander getrennte Räume geschaffen sind, nämlich eine Festkirche, welche die ganze Kuppel mit den beiden nach Norden und Süden belegenen Kreuzarmen in Anspruch nimmt und eine Predigtkirche, welche sich in dem vierten östlichen Kreuzarm und der Apsis befindet. Die Idee ist an und für sich als eine außerordentlich glückliche zu bezeichnen, denn eine Hauptschwierigkeit bei der Aufgabe eines protestantischen Domes wird immer darin bestehen, die Gemeinde für den allsonntäglichen Gottesdienst zweckmäßig in einem Raume unterzubringen, der zu gleicher Zeit bei außerordentlichen Feierlichkeiten außerdem einer großen Menge von Menschen Platz gewährt. Es würde daher, wenn der Dom nur aus einem Hauptraum besteht, — soll der eben erwähnte Zweck erreicht werden — leicht der Fall eintreten, daß die Kirche bei dem gewöhnlichen Gottesdienst einen leeren Eindruck machte, und es der Stimme des Predigers vielleicht schwer würde, den Raum auch nur für die Nähersitzenden gehörig auszufüllen. Diese Uebelstände werden durch die Auffassung des vorliegenden Planes vermieden, und es bleibt nur zu bedauern, daß die Verfasser den schönen Grundgedanken ihrer ganzen Anlage, die Festkirche als eine imposante, würdig vorbereitende Vorhalle zur eigentlichen Predigtkirche aufzufassen, in seiner Wirkung dadurch beeinträchtigt haben, daß sie dem Altare seine Stelle unter dem Triumphbogen anwiesen, welcher zwischen der Fest- und Predigtkirche liegt. Wenn der Altar in der östlichen Apsis stände, und die Richtung der Sitzplätze und die Kanzel dem entsprechend angeordnet wäre, dann erst würde die Idee dieser mächtigen Vorkirche völlig zur Geltung gekommen sein, weil dann die Kirchgänger durch den vorher erwähnten Triumphbogen ein- und ausströmen könnten, während sie jetzt nur auf einem weiten und in seiner Richtung oft sich ändernden Umwege, der sie nicht einmal nöthigt, die Festkirche zu betreten, in die eigentliche Predigtkirche gelangen können. Die Verbindung des Domes mit dem Campo Santo ist eine sehr gelungene, und wenn schon die perspektivische Darstellung, die wir hier beifügen (Fig. 7), von der farbigen Wirkung des Originals kein Bild geben kann, so wird sie doch hinreichen, die räumlichen Gesammtverhältnisse des Innenraumes zu veranschaulichen. Er ist wohl jedenfalls als der gelungenere Theil der Komposition zu betrachten; denn abgesehen davon, daß in den Renaissanceformen, die für das Aeußere gewählt sind, ein sehr bedeutender Anachronismus herrscht, so ist das Verhältniß der sehr hohen Kuppel zu ihrem niedrigen Tambour kein glückliches zu nennen, und was der Façade ganz besonders zum Schaden gereichen wird, ist der Umstand, daß die vier Eckthürme, welche den Unterbau der Kuppel flankiren, da sie sich nicht auf den Ecken eines Quadrates, sondern auf denen eines Rechtecks erheben, in den verschiedenen Ansichten von Westen und Süden ungleiche Abstände von der Kuppel haben.

Fig. 6.

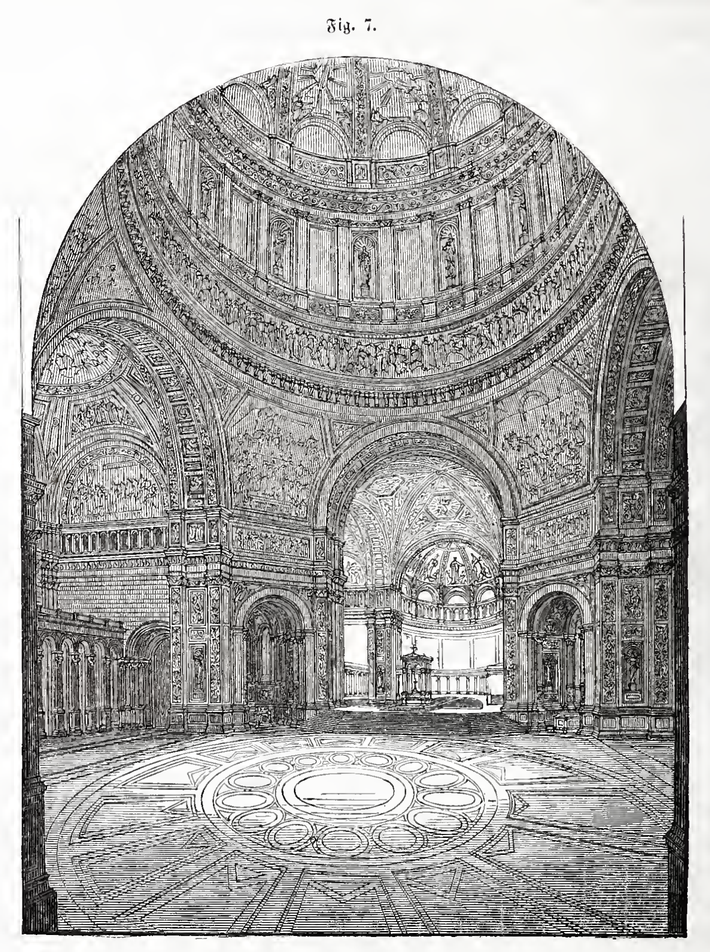


Ende und Böckmann (Berlin).

Unter den reinen Centralbauten nimmt der Liebling des Publikums, der Entwurf von Klingenberg (Oldenburg), eine hervorragende Stelle ein. Der Verfasser hat einen Raum geschaffen, der dem rituellen Bedürfnisse einer protestantischen Kirche wenig oder gar nicht entspricht. Schon seine völlige Axenlosigkeit, welche eine Auszeichnung des Altarraumes unmöglich machte, muß als

ein Hauptmangel der ganzen Grundrißdisposition hervorgehoben werden. Dadurch, daß der Verfasser das Zwölfeck zur Grundform für seinen Plan wählte, brachte er sich bei den starken Stützen, die er als Träger für seine Kuppel von 126′ Durchmesser nahm, in die Lage, den Altarraum durch eine Oeffnung von 22′ mit der Kuppel zu verbinden, so daß bei der weit zurückgelegenen Stellung des Altars derselbe nur von einem sehr geringen Theile der Gemeinde gesehen werden kann. So wesentlich der bisher ausgesprochene Tadel aber auch sein mag, und obgleich die glänzenden Eigenschaften dieses Projektes, für die gerügten Mängel nicht entschädigen können, vergessen kann man dieselben einen Augenblick, wenn es sich um die Anerkennung einer so un-

Fig. 7.



Innere Perspektive des Domentwurfs von Ende und Böckmann (Berlin).

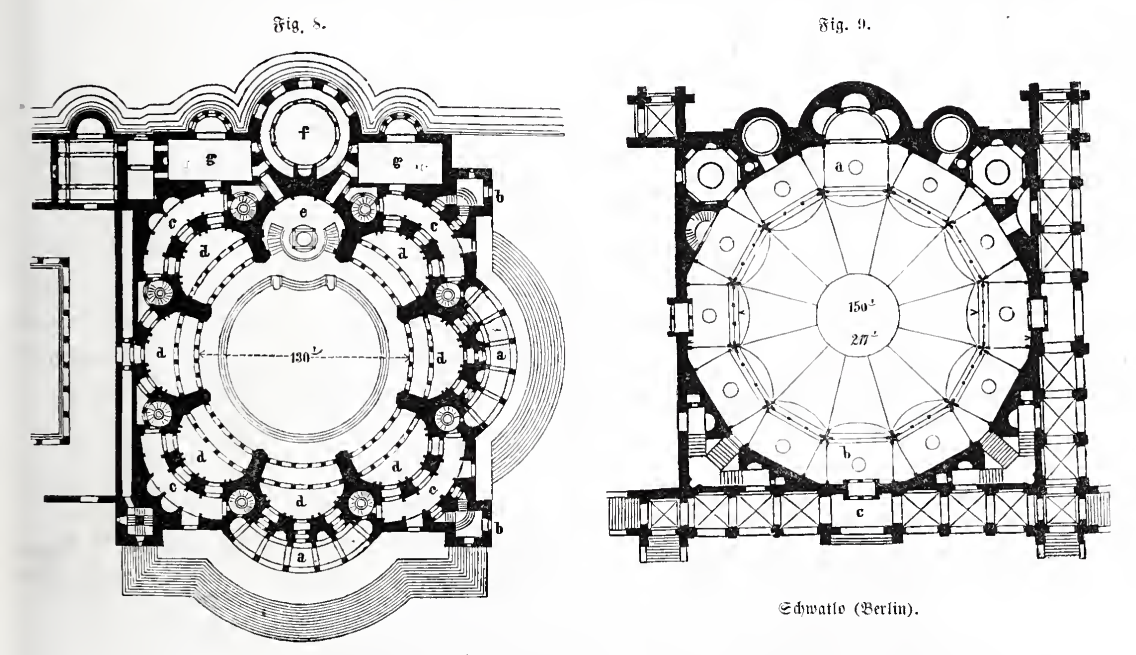
gewöhnlichen künstlerischen Gestaltungskraft handelt, wie sie der Verfasser in dem Aufbau seines Projektes bewiesen hat. Er hat — allerdings mit großem Aufwand an Mitteln und durch die rein dekorative Anwendung eines Strebebogensystems — einen gothischen Centralbau geschaffen, der, abgesehen von dem bestechenden Zauber seiner phantastischen Erscheinung auch jedem Architekten, schon darum als eine bedeutende Leistung entgegentreten wird, weil der Künstler für seine Komposition in der Kunstgeschichte wenig oder gar keine Anhaltspunkte hatte.

Ebenfalls einen reinen Centralbau stellt der unvollendete Entwurf von dem verstorbenen Kolscher in Berlin (Fig. 8) dar. Auch hier hat der Verfasser, wie der Gundriß zeigt, jede Betonung einer Axe von Osten nach Westen aufgegeben und einen Raum gewonnen, der in seiner völlig gleichartigen Ausbildung nach allen Seiten trotz seiner phantasievollen Gestaltung unser Gefühl, wie wir es in einer Kirche angeregt wissen wollen, unbefriedigt läßt. Die Idee eines ausgezeichneten

Altarraumes, welcher die Kirche nach Osten bedeutsam abschließt, ist hier völlig verloren gegangen, und der Umstand, daß sich der 130′ weiten Kuppel acht hufeisenförmige Nebenräume anschließen, hat den Verfasser neben den ungünstigen Konsequenzen für das Innere auch zu manchen Ausbildungen am Aeußeren geführt, welche diese sehr talentvolle Arbeit in ihrer Wirkung nicht unwesentlich beeinträchtigen; dahin gehören besonders die im Grundrisse aus dem Quadrat hervortretenden flachbogigen Vorhallen an der West- und Südseite. Im Uebrigen spricht sich in der Arbeit dieselbe Fülle von Phantasie aus, welche die meisten hinterlassenen Kompositionen des heimgegangenen Künstlers kennzeichnet.

In dieselbe Kategorie der eben besprochenen Planformen gehört auch der Entwurf von Schwatlo in Berlin (Fig. 9). Um ein Zwölfeck von 150′ Durchmesser legt sich ein Umgang, welcher

Fig. 8. Fig. 9.



Kolscher (Berlin). Schwatlo (Berlin).

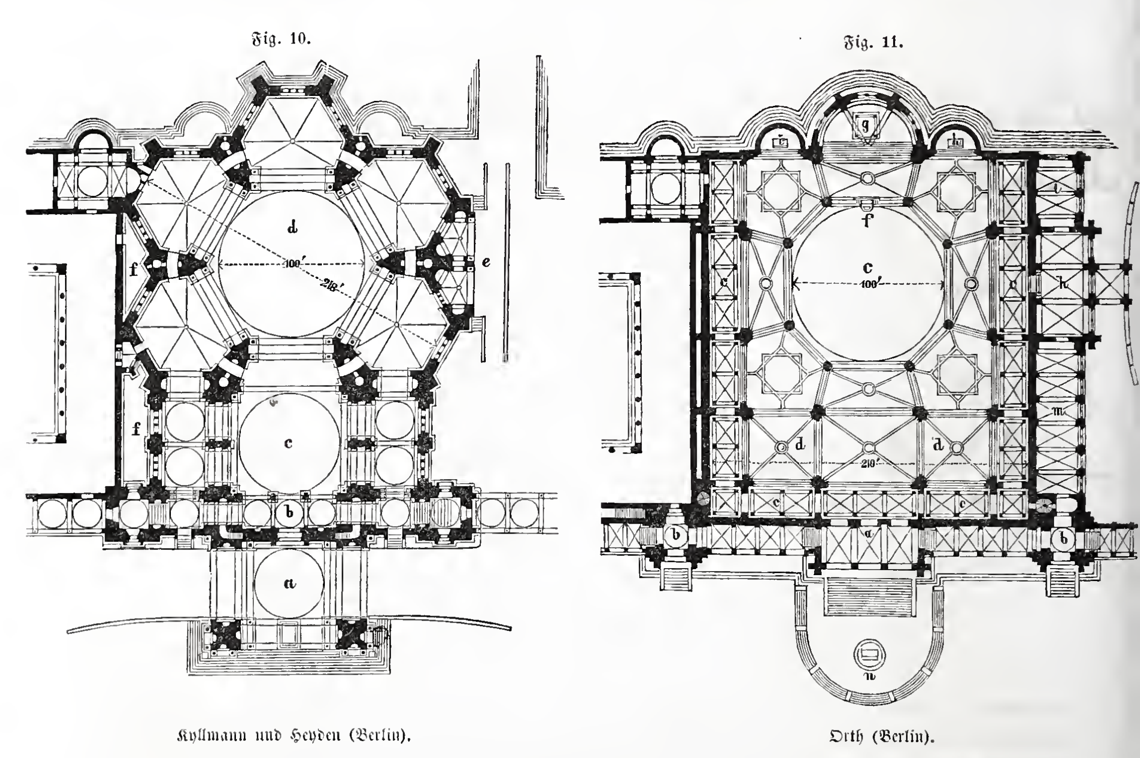
von dem mittleren Hauptraume durch eiserne Stützen getrennt ist. Der Verfasser hat einen so gewaltigen Raum geschaffen, daß er sich dadurch um die Möglichkeit gebracht hat, den Eintretenden durch angemessene Vorhallen und geschlossene Vorräume würdig vorzubereiten. Der Entwurf dokumentirt in einer wohl anzuerkennenden Weise das Bestreben, moderne Konstruktionsmittel in die Kirchenbaukunst einzuführen und sich von der Tradition frei zu machen. Aber es hat dem Verfasser doch die Kraft gefehlt, seine Ideen zu einer befriedigenden Erscheinung zu bringen.

Ebenfalls in die Reihe der Centralbauten, jedoch von den bisher besprochenen wesentlich abweichend, gehört der Entwurf von Kyllmann und Heyden in Berlin (Fig. 10). Eine sechseckige Kuppel von 100′ Durchmesser wird an fünf Seiten von ebenfalls aus dem Sechseck construirten Nebenräumen umgeben, während sich an der sechsten — nach Westen gelegenen — eine quadratische Vorhalle anschließt, welche, von zwei Seitenschiffen begleitet, gewissermaßen eine dreitheilige imposante Vorkirche zum eigentlichen Dom bildet. Um dem Dom eine bevorzugte Ausbildung an seiner Hauptfront zu geben, ist derselben noch ein mächtiger freier Triumphbogen vorgelegt worden.

Die Verfasser dieses Planes stehen auf dem in der Einleitung erwähnten Standpunkte, den Dom nicht in allen seinen Theilen ängstlich für seinen allsonntäglichen Zweck ausnutzen zu wollen. Und in der That würden die guten Plätze, welche vorhanden sind, für die Ansprüche einer selbst sehr groß angenommenen Domgemeinde wohl vollständig ausreichen. Wenn deßhalb das gewählte

Sechseck als Grundlage für die ganze Planform nicht angegriffen werden soll, so hat es doch die Verfasser bei der gegebenen Lokalität zu manchen Künsteleien geführt, welche die Wahl des Sechsecks in diesem Falle etwas gesucht erscheinen lassen. Dahin gehört einmal die dürftige Verbindung mit dem Campo Santo, die dadurch bewirkt wurde, und besonders die Ausbildung der Vorhalle (e), welche sich unorganisch in die Façade eindrängt. Die Unruhe des Aeußeren an dieser Stelle würde noch auffallender sein, wenn man sie nicht gerade an diesem Bau, welcher mit einer Fülle von glänzenden Renaissance-Motiven ausgestattet ist, und der in erster Linie die malerische und dekorative Seite der Architektur betont, noch eher als an einem strengeren Werke entschuldigen könnte. Nicht befreunden kann man sich aber — auch allen Reiz des Malerischen zugegeben — mit dem großen vorhin erwähnten Triumphbogen, der in keiner Weise an dieser Stelle zu rechtfertigen ist.

Fig. 10. Fig. 11.



Kyllmann und Heyden (Berlin). Orth (Berlin).

Orth (Berlin) hat zwei Entwürfe geliefert, von denen wir den einen hier im Grundriß (Fig. 11) und in der perspectivischen Ansicht (Fig. 12) geben. Auf acht schlanken Stützen erhebt sich eine Kuppel von 100′ Weite, an die sich in den beiden Hauptaxen vier trapezförmige und in den Diagonalen vier fünfeckige Räume anschließen, so daß die ganze Kirche zu einem Quadrate ergänzt wird, dem sich, durch stärkere Stützen getrennt, eine dreischiffige basilikenartige Vorkirche vorlegt. Auch in diesem Projekte ist durch die eben beschriebene Anlage dem Plane trotz seiner centralen Disposition eine bedeutsame Längenrichtung gegeben worden, und die Stützen werden bei ihrer ungewöhnlichen Schlankheit — ihre Tragfähigkeit zugegeben — den Raum trotz seiner Getheiltheit nach der Auffassung des eben besprochenen Projektes für seine praktischen Zwecke nicht ungeeignet erscheinen lassen.

Abgesehen davon, daß keiner der bis jetzt besprochenen Centralbauten den Kuppelraum so innig durch ein Minimum der stützenden Massen mit den Nebenräumen verbunden hat, unterscheidet sich diese Anlage auch von den verwandten dadurch, daß die Kuppel nicht von vier, sondern von zwei Thürmen flankirt wird. Es ist zu bezweifeln, ob dieselben in ihrer Lage zur Kuppel einen befriedigenden Eindruck machen werden, und ob nicht die noch weitere Entfernung dieser Thürme, wie sie das andere Project desselben Verfassers zeigt, auch hier für die perspektivische Gesammt-

wirkung vortheilhafter gewesen wäre. In stilistischer Beziehung hat der Verfasser versucht, verschiedene Formcharaktere zu vereinigen, aber es ist ihm doch nicht so gelungen, daß das Ganze den Eindruck einer harmonischen Konception machte. Bei allem Respect vor der Summe des Geleisteten, spricht sich in der Arbeit doch ein zu starker Eklekticismus aus.

Ohne in eine weitere Kritik einzugehen, nennen wir unter den Entwürfen der bisher besprochenen Gattung noch das Projekt von August Busse in Görlitz, Milczewski in Berlin, v. Quast auf Radensleben, v. d. Hude in Berlin, Wagner in Wien, Markgraf in Berlin, Tiede

Fig. 12.



Perspektivische Ansicht des Entwurfs von Orth (Berlin).

in Berlin, Spieker in Berlin, Hildebrandt in Berlin, Licht in Berlin, und Ebe und Benda in Magdeburg.

Aus der Reihe der Langbauten müssen wir besonders den Entwurf von Statz in Köln hervorheben, obgleich der Verfasser, wie alle diejenigen, welche eine ähnliche Grundrißdisposition für ihre Projecte gewählt haben, an dem Umstande gescheitert ist, daß die gewonnenen Räume dem protestantischen Ritus wenig oder gar nicht entsprechen. Wir nennen nur noch den meisterhaft dargestellten und mit allem malerischen Reiz, den die Gothik auszuüben im Stande ist, ausgestatteten Entwurf von Kyllmann und Heyden, ferner den von Cremer in Aachen, und schließen hiermit unsere Bemerkungen über die einzelnen Entwürfe.

Zum Schlusse sei es uns erlaubt, denjenigen entgegen zu treten, welche das Resultat dieser Konkurrenz ein unersprießliches genannt haben. Wir sind im Gegentheil der Meinung, daß man eine so wichtige Angelegenheit von jeder Personenfrage zu trennen hat und es mit Freuden begrüßen muß, daß der Gedanke, um den es sich handelt, für seine endliche Reife um einen Schritt weiter gebracht worden ist. Es ist immerhin schon ein beachtenswerthes Resultat, daß eine Jury, in welcher hervorragende Vertreter der Gothik ihre Stimmen geltend machen konnten, mit einer an Einstimmigkeit grenzenden Majorität die Erklärung abgegeben hat: „Ein gothischer Dom wäre an dieser Stelle nicht möglich". Im Uebrigen aber hat diese Konkurrenz den überzeugenden Beweis geliefert, daß es unserer Zeit nicht an Kräften gebricht, um auf der Basis eines engeren Programmes, dem die Erfahrungen aus den vorliegenden Arbeiten zu Grunde gelegt sind, diese wichtige Frage der modernen Baukunst in einer würdigen Weise zu lösen.

Recension.

Choix de vases grecs inédits de la collection de S. A. I. le Prince Napoléon publiés par W. Fröhner, conservateur adjoint du musée des antiques. Paris, imprimerie de J. Claye, 1867. Fol. Mit 7 Tafeln und mehreren in den Text gedruckten Holzschnitten.

Die nicht unbeträchtliche Sammlung von Alterthümern des Prinzen Napoleon hat in W. Fröhner einen ebenso eifrigen wie befähigten Herausgeber gefunden. In vorliegendem Werke werden uns die wichtigsten, bis jetzt noch nicht herausgegebenen Vasenbilder (abgesehen von Nr. VI, welches aber doch insofern neu ist, als es früher im Bull. arch. von 1861 nur ungenügend und ohne Farbenschmuck abgebildet war) dieser Sammlung in einer des Besitzers durchaus würdigen Ausstattung und, wenn sich darüber nach den Abbildungen allein urtheilen läßt, mit großer Genauigkeit mitgetheilt. Ueberall sind die zum Theile polychromatischen Vasen mit allem Farbenschmucke wiedergegeben, und die ganze Art der Zeichnung erweckt Vertrauen. Aber die Vasen verdienen auch eine besondere Aufmerksamkeit. Es werden hier den Archäologen keine solchen Inedita geboten, die in ähnlicher Weise doch schon öfter dagewesen sind, sondern die Gemälde enthalten zum Theil durchaus neue Vorstellungen, oder wenigstens solche, die durch ihre Beischriften oder ihre sonstige Klarheit über ganze Klassen von Vasenbildern Licht zu verbreiten im Stande sind. Auch der Text ist durchaus keine müßige Zugabe, indem Hr. Fröhner mit großer Sorgfalt und vielem Fleiße alles Aehnliche zusammengestellt und durch die neuen Gemälde zu erläutern, oder umgekehrt aus dem schon Bekannten über die vorliegenden Darstellungen Licht zu verbreiten gewußt hat. Daß er nicht überall das Richtige getroffen, wird überhaupt bei einem Gebiete, wo noch so vieles unserer Erkenntniß sich entzieht, kein Wunder nehmen, um so mehr, als gerade bei einigen der neu publicirten Darstellungen die Gefahr nahe lag, das hier richtig Erkannte auch in andern schon längst publicirten, aber anders gedeuteten Vasenbildern wieder finden zu wollen. Sehr zu rühmen ist auch die Sorgfalt, mit welcher Fröhner die Details bespricht, wo er auch genauer auf die Technik der Vasenmalerei, vorzüglich der polychromatischen, eingeht. Doch sehen wir uns das Einzelne genauer an.

Nr. I giebt uns eine geflügelte Artemis, als solche durch Köcher und Bogen sammt Hindin hinreichend gekennzeichnet, aber, merkwürdiger Weise, zum ersten Male auf Vasen mit rothen Figuren mit Flügeln. So bekannt die orientalische geflügelte Artemis ist (man denke nur an den Kasten des

Kypselos und die Françoisvase), so auffallend ist diese Erscheinung auf einer Vase mit rothen Figuren. Da man nun wohl nicht an der Echtheit der Vase zweifeln darf, muß man dieses Faktum schon hinnehmen und auf Bestätigung aus andern Funden warten, denn der Versuch Fröhner's, die geflügelte Artemis auch bei schon bekannten Gemälden nachzuweisen, ist ihm meiner Meinung nach nicht gelungen. Bei dem einzigen Vasenbilde, das mit Sicherheit eine Artemis darbietet (Stackelberg, Gräber d. H., Taf. 15, 5, — die andern von Fröhner auf Artemis gedeuteten lassen eher alles andere als diese vermuthen), ist die hinter Apollon stehende Figur allerdings geflügelt, aber der winzige Ansatz von Flügeln wird aller Wahrscheinlichkeit nach dem Zeichner (die Gestalten sind sehr durch die Zeit mitgenommen), nicht dem Maler verdankt. Gerade so wie bei Apollon das Gewand nach alterthümlicher Weise vom Körper hinweg steht, gerade so auch bei seiner Schwester, was der Zeichner fälschlich für Flügel genommen hat. Außerdem sind das auch schwarze Figuren, nicht rothe.

Nr. II (Taf. II — IV) zeigt uns eine Schale aus Capua mit Scenen aus dem troischen Kriege, sämmtlich durch Beischriften auf das Klarste bezeichnet, nämlich Eos, die den todten Memnon aufnimmt, sodann den Kampf des Menelaos mit Paris und endlich Hector's Kampf mit Ajax, sämmtlich Scenen, die bis jetzt fast gar nicht auf Vasen sich gefunden haben, wenn auch nun, nachdem die Aufschriften deutlich den Gegenstand gezeigt haben, verschiedene schon früher bekannte eine Umdeutung erfahren werden. Die Schale ist auch noch wichtig dadurch, daß der Künstler, Duris, sich darauf genannt hat, sowie interessant durch die prahlerische Aufschrift: ὂν ἐμὲ ἐνέκρινε Ἑρμογένης καλός (wenn nämlich richtig ergänzt ist). Recht interessant ist auch Nr. III, der Kampf des Dionysos mit einem Giganten, auf den er mit einem Thyrsusspeer losgeht, während eine Schlange sich auf den Hingefallenen stürzt, vorzüglich wegen der lustigen Kehrseite, wo Silen mit einem lanzenartigen Phallus bewaffnet auf einem von zwei Satyrn gezogenen Wagen auf das eiligste voller Kriegsmuth seinem kämpfenden Herrn zu Hülfe eilt. In Nr. IV, die Erscheinung der Kora, liegt bestimmt das größte Verdienst Fröhner's, weil er hier durch Zusammenstellung einer ganzen Reihe von Denkmälern, die im Einzelnen die verschiedenartigsten Deutungen erfahren haben, durch Auffinden des allen Gemeinsamen und Nebeneinandersetzen der Verschiedenheiten eine bestimmte Deutung gefunden und dadurch eine Masse Irrthümer beseitigt hat. Es handelt sich um die Vasenbilder, wo einer oder mehrere in großen Dimensionen gehaltene Köpfe aus der Erde hervorragen, während neben ihnen Satyrn oder Eroten u. s. w. mannigfacher Weise ihr Erstaunen kund geben. Nach Fröhner ist hier das plötzliche Erscheinen einer chthonischen Gottheit (Athene und andere genauer charakterisirte Götter stehen mit den chthonischen in mannigfacher Verbindung) und das Erstaunen derer, die dies schauen, gemeint. Entschieden falsch ist Nr. V gedeutet, wo vor einem alterthümlichen Cultusbilde (willkürlich für Aphrodite erklärt) eine weibliche Gestalt mit traurigen Mienen sitzt, während links von ihr ein ebenso wie die Frau weiß gehaltener Eros, rechts ein mit einem Speer bewaffneter junger Mann steht. Fröhner schließt daraus, daß die Frau in aufrechter Stellung den Mann um ein Bedeutendes überragen würde, daß eine Göttin dargestellt sei, und, da es sich doch offenbar um eine Liebesscene handle, daß nur Aphrodite und Adonis gemeint sein können: aber er bedenkt nicht, daß auf Vasengemälden, wo nicht mehrere Reihen hinter einander gedacht werden, fast sämmtliche Figuren in gleicher Höhe gehalten sind, so daß die Reiter nicht über die Fußgänger, die Stehenden nicht über die Sitzenden hervorragen. Und dann, Aphrodite vor ihrem eigenen Götterbild als Schutzflehende, das ist doch auch ein eigenthümlicher Gedanke. Nein, dieses Vasenbild gehört zu einer ganzen Klasse, die auch nur durch Zusammenfassen ihre sichere Deutung erhalten können, wo eine oder zwei Schutzflehende auf einem Altare vor einem Götterbilde sitzen. Viel Aehnlichkeit hat das vorliegende Vasenbild mit den beiden Iovasen (siehe R. Engelmann, De Ione 5. 6, 9), wenn auch daraus noch nichts für die Deutung folgt. Noch möchte ich bemerken, was Fröhner nicht thut, daß das Bild eigentlich gar nicht vollendet ist. Der Maler hatte sich Raum ausgespart, um dem jungen Manne noch einen im Nacken hängenden Petasos und eine Chlamys zuzulegen, was aber aus irgend welcher Ursache unterblieben ist. Für ebenso verfehlt halte ich auch die Deutung des auf derselben Tafel dargestellten Gemäldes, wie das vorige von einem Arybballos herrührend. Eine nackte Frau, die sich mit einem Schwane neckt, während auf der andern Seite Eros steht, was zwingt uns da, an Aphrodite zu denken? Muß denn überall da, wo Eros sich zeigt, auch seine Göttin zugegen sein?

Allerliebst ist Nr. VI, ein Hahn und eine Gans, die, auf ihrem Spaziergange sich begegnend, ihr gegenseitiges Erstaunen, sich zu treffen, durch die Rufe *αἶ τὸν χῆνα* und *αἶ τὸν ἀλεκτρυόνα* ausdrücken.

An diese meist aus Capua stammenden Vasen schließt sich noch eine römische Olla mit Relief, Neptun (?) und eine Victoria darstellend, an, die vorzüglich wichtig wird durch den beigeschriebenen Namen des Künstlers, Bassus.

Berlin. **R. Engelmann.**

Notizen.

Zur Holbein-Literatur.

1. Herrn Kinkel's Aufsatz: „Zur Holbein-Literatur" (Heft 6—7 der Zeitschrift) enthält einige Punkte, zu denen ich berichtigende Notizen mitzutheilen wünsche. Erstens macht der Verfasser mich irrthümlich zu einem „Verwandten" des Geheimrath Waagen, der mich „früh in die Kunstgeschichte eingeführt" habe. Das Wohlwollen, welches der verehrte Mann mir bewies und mein nahes persönliches Verhältniß zu ihm hatten vielmehr in wissenschaftlicher Berührung ihren Ursprung. Zweitens hatte ich keineswegs, wie Herr Kinkel berichtet, „Muße und Mittel", meine Forschung nach allen Richtungen auszudehnen, mir standen vielmehr während der sechs Jahre, welche ich der Holbein-Arbeit widmete, durchaus keine andern Mittel zur Verfügung als diejenigen, welche ich mir durch angestrengte kunstliterarische Thätigkeit erwarb. Ich weiß, welche Schwierigkeiten mir gerade daraus für das vollständige Sammeln des Materials und die ungetheilte Hingabe an meine Arbeit erwuchsen. Drittens kann ich nicht unterlassen, über das Verhältniß meines Buches zu dem Mr. Wornum's wenigstens ein Wort zu sagen. Herr Kinkel nennt es für mich vortheilhaft, daß ich für meinen zweiten Band Mr. Wornum zum Vorgänger gehabt, spricht von Hauptresultaten Wornum's, die in meine Arbeit übergegangen und weist auf die Schilderung der Porträte Warham's hin, um darzuthun, wie gut ich im Detail meinem Vorgänger habe folgen können. Meine Studien habe ich indessen, vor dem Erscheinen des Wornum'schen Buches, im Jahre 1866 gemacht und damals sogleich mein Urtheil über die Mehrzahl der in England befindlichen Werke des Meisters in Aufsätzen über die National-Portrait-Exhibition niedergelegt, welche deutsch in diesem Blatte und in der Nationalzeitung, englisch in der Fortnightly Review erschienen sind. Solche Beurtheilungen einzelner Bilder bieten aber die einzigen Fälle dar, in welchen das, was Mr. Wornum's Buch Neues giebt, mit dem, was in meinem zweiten Bande enthalten ist, übereinstimmt. Beide Arbeiten gehen sonst in Ziel, Auffassung und Behandlung vollständig auseinander.

Carlsruhe, den 24. April 1869. **Alfred Woltmann.**

---

2. Gottfried Kinkel wirft in Heft 7 d. Zeitschr., S. 202 Anm., die Frage auf, welches Individuum bei Holbein in einem „Gadareus," der sich unter den Geldbrozen der antiken Welt im Gefolge des Plutus befindet, und den Woltmann für einen Gaditanus erklärt, stecken möge. Die Frage beantwortet sich überaus einfach aus Matth. VIII, 28: *Καὶ ἐλθόντι αὐτῷ . . . εἰς τὴν χώραν τῶν Γαδαρηνῶν, ὑπήντησαν αὐτῷ δύο δαιμονιζόμενοι κτλ* . . Die betreffende Figur ist also eine symbolische Darstellung dämonischer Wildheit. Ich zweifle nicht, daß sich dieser Charakter aus der Bildung des „Gadareus" erkennen lassen wird.

Halle. **Max Allihn.**

---

3. Der Schluß vorstehender Bemerkung des Herrn Allihn wäre nicht möglich gewesen, hätte ihr Verfasser auf den Holzschnitt in Band II meines Buches einen Blick geworfen. An dem „Gadareus" dieser Komposition kann man schwerlich den Charakter „dämonischer Wildheit" wahrnehmen. Welchen Sinn hätte einer jener Besessenen, dessen Dämon Christus in die Sauheerde fahren läßt, unter der sonst ausschließlich klassischen Gesellschaft, in dem „gemächlichen Troß" (Goethe, Harzreise i. W.) hinter dem Wagen des Reichthums? Die Vermuthung Lappenberg's — denn er, nicht ich, hatte das Verdienst, die Persönlichkeiten des Bildes richtig zu deuten — wird nicht leicht zurückzuweisen sein. Gadareus ist kein Einwohner des jüdischen Gadara, sondern ein Mann von Gades, griechisch Gadeira, einer Stadt, deren Ueppigkeit im Alterthum sprüchwörtlich war. (Vgl. die bekannten Nachschlagebücher, Pauli, Lübker, sowie die dort angegebenen Quellen).

Alfred Woltmann.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Geschichtlicher Gang der Stickerei

bis zu ihrem Verfall im Anfange des 16. Jahrhunderts.

Von Jacob Falke.*)

Mit Abbildungen.



Fig. 1. Stickerin und Weberin des 16. Jahrhunderts.

Stickerei und Weberei sind zwei Schwesterkünste, die denselben Zweck, die Verzierung biegsamer und der Faltung unterworfener Stoffe, mit denselben Mitteln verfolgen. Der gewöhnliche und prinzipielle künstlerische Unterschied beider besteht aber darin, daß in der Weberei die Verzierung, mechanisch hervorgerufen, sich regelmäßig wiederholt, während die Stickerei ihre Verzierung durch die Geschicklichkeit der freien Hand, einem Gemälde gleich, nur einmal hervorbringt oder eigentlich hervorbringen sollte. Wenigstens besteht hierin ihre Eigenthümlichkeit, ihr Mangel, aber auch ihr Vorzug, denn sie erhebt sich dadurch zur freien Kunst, zur Schwesterkunst der Malerei, sie ist selbst, wie man auch und schon vor Alters gesagt hat, Nadelmalerei.

Indem die Stickerei gewöhnlich einer Vorlage bedarf, erscheint sie zwar in ihrem Verhältniß zur Malerei als eine Nachahmerin derselben, als von ihr abhängig, aber ihr eigenthümliches Gebiet, ihr eigenthümlicher Vorzug bleibt ihr doch gewahrt, da ihr weiches Material Biegungen, Brüche und Falten verträgt. Mithin kann sie zu mancherlei Dekorationen dienen, wo die Malerei mit ihrer spröden oder durch die Farbe spröde gewordenen Unterlage unzulässig ist.

Vielleicht mag dies der Grund sein, warum die Stickerei mit der Malerei selbst um die Ehre früherer Entstehung streitet. Wäre aber dieses auch richtig, wäre die Stickerei älter als ihre Schwesterkunst, die eine reine Kunst des Luxus ist, so ist sie doch von der letzteren in künstlerischer Bedeutung und Vollendung überholt worden, und sie zeigt sich im Laufe der

---

*) Aus der Band III, S. 63 der Zeitschrift für bild. Kunst erwähnten Reihe von Vorlesungen.

Kunstgeschichte stets in deren Gefolge und in Charakter und Entwicklung von derselben abhängig. Der künstlerische Stil der Stickerei ist stets der gleiche wie derjenige der Malerei, und so erreicht auch die erstere ihren Höhepunkt eben zu jener Zeit, wo die Malerei ihrer Vollendung, ihrem Höhepunkte zueilt. Daß die Stickerei diesen Gipfel nicht mit erreicht, daß sie frühzeitig unerwartet und schnell wieder sinkt, davon lag die Ursache in der gleichzeitigen erstaunlichen Ausbildung der Gobelinweberei, die das Gleiche großartiger und auf mechanischem Wege leistete oder zu leisten bemüht war.

Halten wir das angegebene Verhältniß zwischen der Malerei und der Stickerei fest, so ergeben sich daraus noch andere Folgerungen, welche in der Entwicklung dieses Kunstzweiges bedeutungsvoll waren und insbesondere für die moderne Wiederbelebung der Stickerei als einer Kunst von großer Wichtigkeit sind. Bekanntlich giebt es verschiedene Arten der Stickertechnik, die nach einander und neben einander in Gebrauch standen und zuweilen auch der Mode unterworfen waren. Welches ist die beste, die empfehlenswertheste?

Die Frage läßt sich nicht mit einem Worte beantworten, da oft sich eine verschiedene Technik neben einander empfiehlt, indem z. B. der moderne Goldfaden sich durchaus nicht in gleicher Weise wie die Wolle und die Seide behandeln läßt, oder große ebene Flächen der Gewandung wohl anders herzustellen sind als etwa Gesichter und Hände, welche in zarten Farbenübergängen modellirt sein wollen. Wir werden der Beantwortung der Frage am nächsten kommen, wenn wir bedenken, daß die höchste Aufgabe der Stickerei keine andere ist als die der Malerei, daß die Nadel mit dem Reichthum glänzend gefärbter Fäden, die alle Schattirungen zu den zartesten Uebergängen darbieten, *malen* soll.

Von den verschiedenen Weisen der Technik sind es zwei, welche am meisten geübt worden sind und welche zugleich ein verschiedenes Prinzip vertreten; das ist der Plattstich und der Kreuzstich oder an Stelle des letzteren der künstlerisch ihm gleichstehende Perlstich. Der Kreuzstich ist die bevorzugte Manier unserer Tage, ja heute von der Dilettantenhand fast allein geübt. Was er hervorbringt, das sind kleine farbige Quadrate, welche mosaikartig die Zeichnung zusammensetzen, es laufen folglich alle Außen- und Innencontouren stets treppenförmig in rechtwinkligen Absätzen. Mag das zu Grunde liegende Material, mag der Faden noch so fein sein, das Resultat bleibt immer dasselbe, nur daß, je gröber die Arbeit, um so mehr auch das Unvollkommene dieser Technik zu Tage tritt. Künstlerisch betrachtet erscheint daher diese Art der Stickerei für alle jene Gegenstände, welche der eigentlichen Malerei angehören, wie figürliche Darstellungen und Landschaften, und ebenso geschwungene Ornamente und feinere Blumenausführung, durchaus unangemessen, weil sie im Grunde nur Karrikaturen hervorzubringen im Stande ist, oder, wenn sie das vermeiden will, zu einer so unendlich feinen und mühsamen Arbeit wird, daß es Schade um die Augen ist, die daran zu Grunde gehen. Im Bewußtsein, daß der Kreuzstich z. B. für Ausführung der Gesichter ungeeignet ist, sucht man sich wohl dadurch zu helfen, daß man die Köpfe aus Lithographien und Zeichnungen ausschneidet und an Stelle der Stickerei befestigt, allein das verschlimmert nur das Uebel. Es ist zunächst ein Eingeständniß der Unzulänglichkeit seiner Kunst; es verbindet ein vergängliches, brechliches und steifes Material mit einem biegsamen und soliden, wodurch die Arbeit selbst unsolide wird; es macht endlich das Werk im künstlerischen Gesammteindruck unharmonisch.

In Wahrheit eignet sich der Kreuzstich daher allein für Ornamente in geraden Linien, für geometrisch-musivische Muster, wobei es auf geschmackvolle Zusammenstellung und Vertheilung der Farben ankommt. Das ist immer noch eine künstlerische, wenn auch bescheidene Aufgabe, aber selbst hierbei wird das Verdienst verringert, wenn nicht dieselbe Hand, welcher die Ausführung zukommt, auch den Entwurf macht, und dies ist heutzutage gewöhnlich nicht

der Fall. Denn der Kreuzstich überläßt dem künstlerischen Gefühl der ausführenden Hand gar nichts mehr, es ist keine Freiheit, keine Wahl vorhanden: ein bischen Zählen, ein gutes Auge, eine sichere Hand — das ist alles. Es ist also nur eine Beschäftigung, ein Zeitvertreib übrig geblieben, aber keine Kunst.

Der Plattstich hingegen, welcher seine Fäden lang oder kurz über die Fläche hinlegt, welcher dafür die Freiheit der Richtung hat und Fäden einschieben kann, um Mitteltöne und zarte Uebergänge zu erzielen, der Plattstich setzt nicht musivisch zusammen, er malt, und schon aus diesem Grunde empfiehlt er sich als die vollkommnere Technik. Obgleich auch er eine Vorlage braucht oder eine Aufzeichnung der Konturen und Angabe der Farben auf dem Grundstoff der Stickerei selbst, so ist doch die Nachbildung in gewissem Sinne eine sehr freie und erfordert jedenfalls mehr Nachdenken als etwa die Kopirung eines Aquarells in Aquarell. Die Hauptsache ist aber, daß sich mit dieser Manier das Höchste erreichen läßt, daß in der That alle künstlerischen Aufgaben damit gelöst werden können. Der Plattstich ist darum auch in jenen Zeiten, wo die Stickerei eine Kunst war, vor allem im späteren Mittelalter die am meisten geübte Technik gewesen, besonders aber zur Ausführung der Gesichter und Hände angewendet worden.

Dem Plattstich zur Seite trat dann für die Herstellung der Gewänder in der Zeit der höchsten Kunstübung häufig der s. g. Webestich, welcher das Aussehen eines Gewebes, wie es durch den Durchschuß des Einschlags durch die Kette entsteht, täuschend nachzuahmen weiß. Auch verstand er, wie wir später an einem berühmten Beispiel sehen werden, sehr geschickt die Goldfäden zu verwerthen. Diese hatten übrigens im Mittelalter ihre eigene Manier für sich, indem sie durch den Grundstoff nicht durchgezogen, sondern auf der Oberfläche, um einen Grund zu bilden, parallel neben einander gelegt und mit Ueberfangstichen niedergenäht wurden. Von anderen technischen Weisen, die zur Ergänzung gebraucht wurden, erwähne ich nur den Federstich, welcher die Fäden von einer Mittellinie schräg nach rechts und links legte, ungefähr wie sich der Bart an den Federkiel ansetzt, woher er auch seine Benennung erhalten hat. Ob diese Manier die Ursache war, weßhalb die Römer und nach ihnen das lateinische Mittelalter die Stickerei überhaupt als Opus plumarium, d. i. Federarbeit, bezeichneten, ist schwer zu sagen; es läßt sich ebensogut an eine Vergleichung des bunten, schillernden Eindrucks der Stickerei mit den Vogelfedern denken, als, wie behauptet worden ist, der Name vom Federkiele, der als Nadel verwendet wurde, herzuleiten sei. Was der Federstich zur Bedeckung größerer Flächen, das war der Flechtstich, der an seinem Aussehen leicht zu erkennen ist, zur Herstellung starker Konturen, und zu diesem Zwecke brauchte ihn das Mittelalter.

Welche von diesen Arten der Stickerei das Alterthum gebraucht hat, ist nur muthmaßlich zu bestimmen. Die Aegypter haben allerdings den Kreuzstich verwendet, wie Beispiele, die in den Gräbern gefunden wurden, beweisen, und vielleicht war das grade ein wesentlicher Grund, daß bei ihnen die Ornamentation gewebter Stoffe so verhältnißmäßig niedrig auf der geometrischen Stufe stehen blieb. Die Stickerei ging nicht mit freieren und reicheren Schöpfungen vorauf, und somit fehlte der Weberei der Sporn, wetteifernd es jener gleich zu thun. Von den Assyriern und Babyloniern wissen wir dagegen, daß ihre Teppiche und Decken und ebenso ihre Bekleidung mit zahlreichen figürlichen Scenen geschmückt waren, und wahrscheinlich waren die meisten von diesen, wenn nicht alle, durch Stickerei hergestellt. Grade daraus schließen wir, umgekehrt wie bei den Aegyptern, daß die Bewohner Mesopotamiens eine höhere Technik als den Kreuzstich geübt haben, also wahrscheinlich den Plattstich mit Hinzufügung stark ausgeprägter Konturen, worauf die Behandlung des Reliefs der den Stickereien nachgebildeten Alabasterfiguren hinweisen dürfte.

Dasselbe ist wohl bei den Kleinasiaten, und den Phrygiern zumal, der Fall gewesen. Bei den letzteren erhielt sich die Stickerei, während ihr Ursprung sich in die ältesten Zeiten verliert, noch viele Jahrhunderte hindurch bis in die römische Kaiserzeit hinein in gleicher Blüthe und Berühmtheit, so daß die Römer die Erfindung der Stickerei überhaupt den Phrygiern zuschrieben und alle Stickereien schlechthin als phrygische Arbeiten bezeichneten. Die leichter geschwungenen Ornamente, welchen wir auf phrygischen und ionischen Gewändern begegnen, auf denen des Paris und der Amazonen, weisen ebenso wenig auf den Kreuzstich hin, wie die figürlichen Darstellungen, welche Andromeda, Helena und Penelope, die berühmten Frauen Homer's, webten oder vielmehr stickten. Zu diesen kleinasiatischen Nadelarbeiten, von denen in der Zeit des Hellenismus unter den Attalen die pergamenischen besonders berühmt waren, wurden auch Goldfäden, kleine Goldarbeiten und Edelsteine verwandt.

Die Technik, die in Ionien zu Hause war, dürfte auch diejenige gewesen sein, welche in Griechenland geübt wurde. Daß die athenischen Frauen und Jungfrauen in dieser edlen Kunst in hohem Grade geübt sein mußten, beweisen die reichgestickten Gewänder, welche sie für die Götter und die Tempel anfertigten, insbesondere jener mit figürlichen Darstellungen versehene Peplos, welcher jedesmal am Fest der Panathenäen der Göttin Pallas Athene geweiht und im festlichen Zuge mitgefahren wurde. Ueber die Ausführung dieser Arbeiten aber stehen uns so wenig Nachrichten zu Gebote, wie über die glänzenden Stickereien der Perser oder jener, die auf dem alten Boden Assyriens und Babyloniens, in Tyrus und Alexandrien zu den Zeiten der Ptolemäer und der Römer entstanden, von denen wir nicht einmal wissen, wie weit sie überhaupt die Arbeit der freien Hand oder einer künstlicheren Webemechanik sind. Erst mit Byzanz treten wir auf einen festeren Boden.

Von Byzanz nimmt die Stickerei des Mittelalters ihren Ausgang. Die Hauptstadt Konstantin's des Großen und des neuen oströmischen Reichs war ein Hauptsitz der Seidenweberei, und wir müssen sie ebenso und vielleicht in höherem Grade noch als einen Sitz der Stickerei betrachten, denn viele einfache Seidengewebe Persiens, die in Konstantinopel eingeführt wurden, wanderten, mit Stickereien neu verziert, wieder hinaus zu allen Kirchen des Abendlandes. Das Gynäceum, die kaiserliche Fabrik, war ebenso eine Anstalt für Stickerei wie für Weberei, gradeso wie es später die arabischen Hofkunstanstalten dieser Art, die Tirazze, wurden. Weltlicher und kirchlicher Gebrauch wetteiferten in Verwendung von Stickereien. Vom vierten Jahrhundert an kam in Byzanz die Mode figürlich verzierter Kleider auf; Portraits, Genrebilder, historische Scenen und fromme Darstellungen aller Art aus dem gesammten Gebiet der Bibel, alles, was damals die Wände der Kirchen und Häuser zierte, das trug man auch auf seinen Gewändern. Von den vornehmen Laien ging diese Mode auf die Geistlichen und den kirchlichen Gebrauch hinüber. Als damals das Christenthum in beiden römischen Reichen zur herrschenden Religion wurde, da lag es in der Natur der Entwicklung, daß es diese Herrschaft auch äußerlich zu erkennen gab, daß die Kirche als Staatskirche, begünstigt von den Kaisern, ihrer Stellung gemäß mit allem imponirenden Glanze auftrat, den die Kunst darzubieten vermochte. Seit dieser Zeit bildete sich der eigentliche Priesterornat heraus, der alsbald nicht kostbar und geschmückt genug sein konnte, während früher die gewöhnliche bürgerliche Kleidung auch die des Geistlichen für den Hausgebrauch wie für die heiligen Handlungen gewesen war. Seit dieser Zeit besonders wuchs das Bestreben der Kirche, mit reich verzierten Geweben Wände und Oeffnungen zu verhängen, vor allem die heilige Stätte des Altartisches damit zu umgeben und zu verhüllen, ihn selbst damit zu bedecken und die Teppiche auf der Stätte des Fußbodens vor ihm auszubreiten.

Die Schriften der Kirchenväter und sonstige Schriften des Morgen- und Abendlandes



Fig. 3 zu Falke, „Geschichtl. Gang der Stickerei." S. 239.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

sind daher voll von dem wachsenden Bedarf solcher kostbaren Arbeiten in den Kirchen. Der Gebrauch breitete sich alsbald von Byzanz nach Rom und Italien aus, von hier zu den gallisch-fränkischen Bischofssitzen und Kirchen. Anastasius Bibliothecarius zählt in langen Reihen, wenn nicht mit ausgeführter Beschreibung, so doch mit Angabe der Darstellungen solche reichverzierten Gewebe als Geschenke der Päpste an die römischen Kirchen auf. Im Gregor von Tours lesen wir, daß bei der Taufe König Chlodwig's die Kirche und die Straßen mit bunter oder eigentlich gemalter Leinwand (velis depictis), was wohl nichts anderes als bestickte ist, verhängt waren. Als König Dagobert die Kirche des heiligen Dionysius gründete, ging er von der gewöhnlichen Sitte der Bemalung der Wände ab und verzierte sie statt dessen mit gleicherweise geschmückten Geweben, die noch mit Gold und Perlen bestickt waren.

In allen diesen und ähnlichen Fällen haben wir gewöhnlich an Werke der Stickerei, also der freien Hand, zu denken, namentlich überall da, wo bestimmte und bedeutungsvolle Gegenstände erwähnt werden, wie z. B. wenn es heißt: ein Gewand „mit der Geschichte unseres Herrn Jesu“, dahingegen Kleider oder Decken, die einfach als „mit Adlern“, „mit Elephanten“, mit Pfauen“ verziert bezeichnet werden, wohl nur Werke der Weberei waren, die jene Thierbilder in regelmäßiger Wiederkehr zeigten. Viele der Stickereien, die uns im Abendlande erwähnt werden, kamen gewiß fertig aus Byzanz, wie die gestickten griechischen Geschichten beweisen, und gelangten auf dem Wege des Handels und als Geschenke zu christlichen Völkern des Westens; aber schon sehr früh finden wir sie auch in Italien und ganz besonders in Gallien, im fränkischen Reiche und sodann in England verfertigt. Die Seidenweberei blieb allerdings diesen Ländern noch lange fern, aber die Kunst der Stickerei brauchte nicht eingeführt zu werden, denn sie war hier heimisch; es war nur nöthig, daß die Kirche und die byzantinischen Muster für die heimische Fertigkeit Anstoß, Richtung und Verwendung gaben, um auch hier im Abendlande eine blühende kirchliche Stickerei in's Leben treten zu lassen.

In den Zeiten der Bilderstürmerei sollen viele griechische Künstler nach Italien gekommen sein und hier manche Kunst, die unter den Fußtritten nordischer Barbaren zu Boden lag, wieder erweckt haben. Unter ihnen befanden sich auch Sticker, welche ihre Kunst in den italischen Klöstern anregten, und es wurden wohl in Folge davon die Klöster der Benediktiner förmliche Stickanstalten. Für die nordischen Länder bedurfte es vielleicht nicht einmal dieser Anregung. Hier gingen die Bischöfe mit eigener Hand voran, wie z. B. der heilige Eucherius, Bischof von Lyon, und andere Prälaten sich selbst mit der Anfertigung von Tapisserien und Kleidern beschäftigten. Die Klöster der Mönche wie der Nonnen, diese Retter oder Wiedererwecker so mancher Kunstfertigkeit, welche damals, nachdem die Völkerwanderung die Kultur des Abendlandes wie ein Hagelschlag das reife Saatfeld getroffen hatte, die Arbeit wieder zu Ehren brachten, folgten dem Beispiele der Prälaten und arbeiteten und stickten fabrikmäßig nicht bloß für die Kirche, sondern auch für den Bedarf der Laienwelt auf Bestellung. So beschäftigten sich die Jungfrauen vom Kloster des heiligen Caesarius mit der Anfertigung höchst prachtvoller, mit Goldfäden gestickter Kleidergarnituren, die für sie selber zu elegant waren, als daß sie dieselben hätten tragen können. Die Aebtissin selbst stickte für den heiligen Caesarius einen kunstreichen Mantel, den er ihr wieder bei seinem Tode als ein Andenken hinterließ. Der Abt Junno von St. Gallen, diesem Kloster, welches einige Zeit hindurch der am weitesten vorgeschobene Kulturposten unter den germanischen Barbaren war und vor allen sich durch Pflege der Künste auszeichnete, bestickte eigenhändig mehrere purpurne Meßgewänder mit biblischen Geschichten und besetzte sie mit Perlen und Edelsteinen. Ueberhaupt bereicherte er den Schatz seiner Kirche mit so viel goldenen

Gefäßen und Kleidern, daß die Nachfolger sich wunderten, wo er so viel Gold, Steine und Purpur hergenommen habe. Später, namentlich seit dem elften Jahrhundert, gaben die Stickereien aus arabischen Kunstanstalten der abendländischen Stickerei einen erneuerten Anstoß, indem sie durch brillante Wirkung, durch geschickte Technik und zierliche Ornamentation jedenfalls die christlichen Arbeiten übertrafen und somit als Vorbilder Nacheiferung erweckten.

Ueber die Bedeutung, die Technik und den künstlerischen Höhepunkt der muselmanischen Stickerei dieser Zeit sind wir völlig im Klaren, da der deutsche Kaiserornat, der in jeder Beziehung aus königlichen Prachtgewändern ersten Ranges besteht, unzweifelhaft im zwölften Jahrhundert aus der arabischen Kunstanstalt in Palermo, dem s. g. Hotel de Tiraz, hervorgegangen ist. Muß man namentlich an dem Krönungsmantel wie an dem Mantel Kaiser Otto's IV. die geschickte Anordnung der figürlichen Gegenstände mit Bezug auf ihre Stellung



Fig. 2. Der deutsche Krönungsmantel. (Arabisch-sicilische Fabrikation. 12. Jahrhundert.)

an der menschlichen Figur rühmen, so bewährt sich ebenso die ornamentale Weisheit des arabischen Künstlers in der Vertheilung und Gegenüberstellung der Farben, um eine königliche, brillante Wirkung zu erzielen, sowie auch in der stilistischen Zeichnung des Gegenstandes. Diesen bildet auf dem Krönungsmantel die Darstellung des Kampfes zwischen einem Löwen und einem Kameel. (Fig. 2). Obwohl die Thiere in Angst und Wildheit mit der Wahrheit der Natur gezeichnet sind, hat der Künstler sie doch nur, was sie auch an dieser Stelle sind, als reines Ornament behandelt und die breiten Flanken des Löwen und seinen Bug mit Arabesken verziert, die sich roth von dem Golde abheben, womit die Flächen der Thiere bedeckt sind. Die Goldfäden sind der Länge nach parallel gelegt, die sämmtlichen Hauptkonturen dagegen mit gereihten Perlen nachgezogen. Mit derselben wohlbedachten Ueberlegung, mit der auf dem Kaisermantel der Thierkampf in kolossaler Größe dargestellt ist, weil er in seiner ganzen Größe fast ungebrochen gesehen werden konnte, mit derselben Ueberlegung haben sich die arabischen Kunststicker bei der kaiserlichen Alba, die aus weißer Seide besteht, jeder ähnlichen Darstellung enthalten, die eigentlichen Flächen, welche zumeist unter dem Mantel verschwinden, fast unverziert gelassen, dagegen auf die Säume um Arme und Hände, um den Hals und zumal auf den breiten Fußsaum einen wahrhaften Schatz von zierlicher Ornamentation verwendet, darin sich rother und violetter Purpur, Perlreihen, Thierbilder und

Arabesken in Goldstickerei zu geschmackvoll reicher Wirkung vereinigen. In solchen Bordüren, welche zuweilen noch kleine Goldplättchen mit Emailmalereien in sich aufnehmen und oft, wie an den Kaisergewändern selbst, mit arabischen Inschriften durchschlungen sind, zeigt sich die ganze Größe der arabischen Künstler, sowohl was die zierlichen und mannigfachen Muster betrifft, die vom einfachen mäanderartigen Geflechtornament bis zu den reichsten Arabesken und Thierbildern aufsteigen, sowie in Anbetracht einer vollendeten Technik.

In diesen beiden Punkten, in der vollendeten Technik sowie in dem anmuthigen Spiel der Arabesken mußte die Stickerei der Christenheit zu dieser Zeit hinter der muselmanischen zurückstehen. Die kirchliche Stickerei dachte noch viel mehr an die Bedeutung der Gegenstände, denn an die künstlerische Wirkung und die Schönheit der Arbeit. Die Frömmigkeit des Dargestellten mußte über manche Verfehltheit und Ungeschicktheit der Darstellung den Schleier decken. Daher sehen wir denn auch im elften und zwölften Jahrhundert grade wie in den früheren Zeiten der byzantinischen Kunst ganze Kreise von Darstellungen die kirchlichen oder auch die sonstigen Prachtgewänder, welche noch mit ihnen wetteiferten, überziehen.

Von jener früheren Zeit der byzantinischen Stickerei ist uns kein irgend bedeutendes Beispiel erhalten, ebensowenig von der abendländischen Stickerei vor dem Jahre 1000, einige unbedeutende Bruchstücke ausgenommen. Aber gleich aus dem Beginne des elften Jahrhunderts stammen eine Reihe Prachtgewänder ersten Rangs, die wohl noch unter byzantinischem, theilweise vielleicht unter maurischem Einfluß entstanden sind, und uns auch von der vorausgegangenen Stickkunst, namentlich von jener, wie sie in Byzanz geübt wurde, einen Begriff geben können.

Dem Ruhme nach das erste, obwohl nicht das älteste darunter ist der berühmte Krönungsmantel der ungarischen Könige, ursprünglich eine Casula, welche die Königin Gisela, Gemahlin des Königs Stephan und Schwester Kaiser Heinrich's II., im Jahr 1031 mit eigner Hand angefertigt und der Kirche in Stuhlweißenburg zum Geschenk gemacht hat, wie die goldgestickte Inschrift auf derselben uns belehrt (Fig. 3). Das Gewand ist freilich nicht mehr in ursprünglichem Zustande erhalten, denn, zuerst von glockenförmiger Gestalt, wurde es später aufgeschnitten, wobei ein Theil der Bildstickereien hinwegfiel; außerdem haben die Jahrhunderte und ganz insbesondere die letzte Flucht und Versenkung der Kroninsignien in sumpfiger Erde bei Orsowa den dunkelvioletten Seidenstoff und die Goldstickerei arg beschädigt. Dennoch ist die ursprüngliche Beschaffenheit, die Komposition und Bedeutung der Gegenstände sowie die Technik der Stickerei aus dem Vorhandenen deutlich zu entnehmen.

Die ganze Stickerei ist in Gold gehalten, und zwar mit der gewöhnlichen Technik jener Zeit, welche die Goldfäden nicht durch den zu Grunde liegenden Stoff durchzieht, sondern darauf nebeneinander legt und niedernäht. Die figurenreichen Darstellungen sind mit Bedachtsamkeit über den ganzen Stoff hin vertheilt und so angeordnet, daß sie sich nach Möglichkeit, wenn das Gewand angelegt ist, in angemessener Stellung befinden. Ebenso wohlbedacht ist die Wahl der Gegenstände, die offenbar die Kirche mit ihren Streitern und Verehrern, mit ihren heiligen und himmlischen Heerschaaren in geordnetem und geschlossenem Zusammenhang darstellen sollen. Auf dem Rücken befindet sich zweimal die Gestalt Christi, das eine Mal segnend, das andere Mal triumphirend über die Drachen des Bösen, die er mit seinen Füßen zertritt. Um den unteren Saum zieht sich eine Reihe berühmter und frommer Fürsten der Erde herum, unter denen wir auch den König Stephanus und die Geschenkgeberin Königin Gisela erblicken. Ueber ihnen befindet sich eine zweite Reihe mit den Aposteln unter Bogenwölbungen und eine dritte mit den Propheten, während wir zwischen beiden eine Anzahl kampfgerüsteter Männer sehen, welche wohl die streitende Kirche

vorstellen sollen. Wieder über der dritten Reihe kommen auf dreieckigem Felde gerade auf den Schultern zwei Heiligenfiguren in der Mandorla zu stehen, umgeben von Engelschaaren und anderen Bildern symbolischer Art. Zwischen den einzelnen Reihen und Darstellungen sind in symmetrischer Anordnung Thierbilder, kleine Medaillons mit Brustbildern, sowie Ornamente und Inschriften angebracht.

Wenn auch die Königin Gisela, vielleicht mit Hilfe ihrer Damen oder Dienerinnen, diese großartige Kunststickerei ausgeführt hat, so ist doch die Wahl und Anordnung der Gegenstände und wohl auch die Zeichnung das Werk eines geistlichen Künstlers, nach welchem die geübte Hand der Königin gearbeitet hat. Und merkwürdiger Weise ist uns grade diese Originalkomposition, welche der Königin zur Vorlage diente, erhalten worden. Es ist ein ganz ähnliches Gewand von zartem, durchsichtigem Byssus, darauf genau dieselben Gegenstände mit leichter Tusche gemalt sind. Es befindet sich gegenwärtig im Kloster Martinsberg bei Raab. Diese interessante Antiquität, die einzige in ihrer Art, setzt uns in den Stand, uns den Hergang bei der Entstehung so großartiger Stickereien vorzustellen. Von anderen Beispielen lernen wir dann noch, daß die Zeichnungen nach dem Entwurf mit starken Konturen auf den Grundstoff übertragen wurden, und daß man auch, wenn dieses Leinwand war, mit leichten Aquarellfarben etwaige verschiedene Töne oder Schatten angab.

Mehrere andere, dem ungarischen Krönungsmantel ähnliche und gleichzeitige Gewänder, einst Eigenthum oder Geschenke Kaiser Heinrichs II., sind uns im Domschatz zu Bamberg erhalten. Eines derselben, ebenfalls mit Goldstickerei auf dunkelviolettem Purpur ausgeführt, stellt uns mit zahlreichen Einzelbildern in ornamentirten Kreisfeldern, deren Zwischenräume mit Arabesken ausgefüllt sind, die Geschichte des Erlösers dar, offenbar in derselben Art, wie uns ein paar Jahrhunderte früher die byzantinischen Gewänder mit den gleichen Gegenständen geschildert werden. Ein anderes der Bamberger Gewänder enthält in den Kreisen königliche Reiterfiguren, ein drittes die Darstellung des ganzen Erdkreises mit den Sternbildern, so daß der Träger buchstäblich zum orbis pictus oder zum Atlas des Himmels wird. Dieses Gewand, obwohl mit lateinischen Inschriften versehen, scheint doch von muselmanischer Herkunft zu sein, denn es war das Geschenk Ismael's, eines muhamedanischen Fürsten in Apulien, an Kaiser Heinrich II.

(Schluß folgt.)



JACOB RUYSDAEL PINXT FLAMENG SCULPT

STÜRMISCHE SEE

Stürmische See.

Oelgemälde von Jacob van Ruisdael in der Galerie Suermondt zu Aachen, radirt von Leopold Flameng.

* Eine der letzten Arbeiten unseres verstorbenen Freundes W. Bürger waren die in der Pariser Gazette des Beaux-Arts laufenden Jahres erschienenen „Nouvelles études sur la Galérie Suermondt.“ Die Liberalität des Eigenthümers dieser kostbaren Sammlung, in welcher die alte Kaiserstadt Aachen eine ihrer größten Sehenswürdigkeiten besitzt, hat uns in den Stand gesetzt, eine der künstlerischen Beilagen zu jenen Studien, die meisterhafte Radirung Leop. Flameng's nach der „Stürmischen See“ von Jacob Ruisdael unsern Lesern vorzuführen. Wir glauben dies nicht besser thun zu können, als indem wir ihnen zugleich in deutscher Uebersetzung den Abschnitt aus W. Bürger's Text mittheilen, welcher in des Verfassers ebenso fesselnder wie lehrreicher Weise von den Ruisdael's der Suermondt'schen Galerie überhaupt und speciell von der vorliegenden Marine handelt. Es heißt dort, Februarheft, S. 179 u. ff.:

„Ich hatte früher in Holland einmal sagen hören und dann auch in einer alten Broschüre des Experten der Brüsseler Galerie, Héris, gelesen, daß es drei Ruisdael's gegeben habe.

Drei Ruisdael's! Ganz gut! Und warum nicht? Giebt es doch einen Napoleon I, II, III; so kann es auch einen Ruisdael I, II, III geben. Allein ich war begierig, einmal Bilder von diesem dritten Ruisdael zu sehen.

Da ich die Geschichte der holländischen Meister mehr aus Bildern als aus Schriften zu studiren pflege, — was mich nicht hindert, aus Neugierde bisweilen auch in alten Büchern zu blättern und mich mit der neuen Literatur über das Fach auf dem Laufenden zu halten, — so beruhigte ich mich einigermaßen, zufrieden in meiner Bewunderung der Jacob Ruisdael's, die nicht gerade selten sind, und glücklich, wenn ich einmal einen Salomon Ruisdael erwerben konnte, der nicht gerade theuer war.

Mittlerweile aber waren mir in den Museen und berühmten Privatsammlungen einige Jacob Ruisdael's von sehr eigenthümlichem Charakter begegnet, und ich hatte mir deren Eigenthümlichkeiten und die etwa vorkommenden Signaturen stets genau notirt. Da ich durch Daten aus den Jahren 1646 bis 1650 mehr als ein Dutzend Bilder aus des Meisters Jugendzeit konstatirt hatte, Bilder von einer ganz von der Malweise seiner späteren Jahre verschiedenen Manier, so schien es mir möglich, daß die mich fremdartig berührenden Bilder aus einer noch früheren Epoche stammten; sagt man doch, daß dieser frühreife Künstler, ähnlich wie der liebenswürdige kleine Adriaan van de Velde, schon in einem Alter von 12 bis 15 Jahren den Pinsel zu führen verstand.

Zum Beispiel in der Münchener Pinakothek, welche sehr schöne Jacob van Ruisdael's besitzt, darunter einen mit voller Namensinschrift und der Jahreszahl 1647 (im Katalog, Nr. 453, steht 1667!), befindet sich unter Nr. 531 ein kleines quadratisches Bild: eine Hütte hinter Bäumen und Gebüsch am Fuße der Dünen. Der Baumschlag ist wie von einer Kinder-

hand gemacht (tapoté), aber das Ganze hat etwas ungemein Fesselndes und Harmonisches: man erkennt darin etwas von der Art des van Grien, in seinen farbigen Bildern, etwas, was an Salomon Ruisdael erinnert und einige Töne, die nahezu an Rembrandt streifen.

Bei genauer Untersuchung fand ich zu meiner nicht geringen Ueberraschung die Signatur:

IVR

welche in keinem der traurigen Pinakothek-Kataloge erwähnt wird. Das kann heißen Iacob, was in der alten holländischen Orthographie ebenso gebräuchlich ist wie Jacob. Jacob van Ruisdael; das van ist also bestätigt, während in dem gewöhnlichen Monogramm das kleine v in seiner Verschlingung mit dem R diesen Schluß nicht so bestimmt zuläßt.

Ich schrieb also in meinen Katalog: „Muß früher sein als alle die Bilder von 1646, 1647 u. s. w. Auf das Monogramm J. V. R. ist zu fahnden.

Seitdem habe ich das Bild zusammen mit den HH. Suermondt, Waagen, Mündler und Anderen wiederholt gesehen, aber Niemand weiß, wie die Sache zu erklären ist. Sollte das Bild ein Werk aus der ersten Jugend des Jacob sein?

Da kam der Dr. van der Willigen mit seinen „Geschiedkundige Aanteekeningen over Haarlemsche Schilders“, und half uns aus der Verlegenheit.

Seit 1640 kommen in den Aufzeichnungen der Malergilde von S. Lucas in Haarlem die Ruisdael's vor und 1642, bei einer Versammlung der Gilde, der auch Adriaan van Ostade beiwohnte, erschienen „diese Ruisdael's“ mit ihren Vornamen, und zwar: Isack und Salomon.

Da hätten wir also einen Isack van Ruisdael, Bruder des Salomon, „aller Wahrscheinlichkeit nach“, sagt Herr van der Willigen, und dieser Isack ist in demselben Jahre 1642 eingeschrieben als einer der Vorsteher (leder) der Gilde von S. Lucas, zugleich mit Salomon Ruisdael, Philips Wouwerman, Pieter de Grebber, Thomas Wijck, Cornelis Adriaensz Gael, Philips Angel und Pieter Berendrecht.

In eben demselben Jahre findet sich sein Name außerdem in dem Register der Vollmachten, Kautionen und Appellationen, und sogar in den Heiratstabellen: „Isack Ruisdael, Witwer, aus Naerden, wird im Beisein der Schöffen mit Jungfer Barbartgen Hoevenaers aus Haarlem kopulirt.“

Isack van Ruisdael ward am 2. Oktober 1677 in der Neuen Kirche begraben, wo seine Gattin bereits den 12. Januar 1672 beigesetzt war.

Wir halten also den dritten Maler Ruisdael neben seinem fraglichen Bruder Salomon fest. Ohne Zweifel ist die Signatur I. V. R. die seinige: I (sack); und die kleine Landschaft in der Münchener Pinakothek ist von ihm.“

Bürger fragt nun: wo sonst noch Bilder von diesem neu wieder aufgefundenen Meister Isack zu finden sind, und weist deren eines in der Galerie Suermondt nach; von anderen, im Frankfurter Museum (Nr. 190), in der Galerie zu Bordeaux (Nr. 398) und in der Sammlung des Hrn. Tesse in Paris, macht er es wahrscheinlich, daß sie ebenfalls Isack angehören.

Dann wendet er sich zu Salomon und Jacob. Ueber beide hat die neueste Forschung manche wichtige Daten zu Tage gefördert. Salomon's Geburt ist danach bis gegen das Jahr 1600 hinaufzurücken; am 3. November 1670 ward er begraben. Bürger kannte Bilder von ihm mit den Jahreszahlen 1633, 1642, 43, 44, 46, 61, 64, 66 u. s. w. Hr. Suermondt besitzt von diesem Meister eine schöne kleine Marine.

„Ueber die Biographie Jacob's hätten wir ebenfalls Manches zu sagen“, — fährt

der Verfasser fort, — „da Hr. van der Willigen auch dazu sehr interessante Dokumente beigebracht und Hr. Scheltema seinerseits uns die von ihm in den Archiven von Amsterdam gemachten Funde mitgetheilt hat. Aber man kann nicht Alles auf einmal revolutioniren: auch Hr. Hausmann hat Paris nicht in einem Tage zerstören und wieder aufbauen können. Es genügt zu wissen, daß Hr. van der Willigen konstatirt, daß zwei Jacob von Ruisdael's in Haarlem begraben worden sind; begraben, in allem Ernst! Mit Todten ist nicht zu spaßen. Und daß der gute Jacob derjenige ist, der am 15. November 1681 begraben wurde. Hr. Scheltema ferner hat in Amsterdam fünf Jacob van Ruisdael's gefunden, alle gleichzeitig, alle zur Zeit des großen Jacob, der jedenfalls 1666 nach Amsterdam kam, nach allerhand Fährlichkeiten, die uns an das Mißgeschick Rembrandt's erinnern. Man sieht, es kommt manches Neue heraus, wenn man die Geschichten von so vielen Jacob's zu entwirren hat. Haarlem und Amsterdam in Streit um den berühmten Künstler rufen uns natürlich den Wettstreit der Städte Griechenlands um die Geburt Homer's in's Gedächtniß.

Aber der Augenblick ist noch nicht gekommen, welcher über alle diese unsicheren oder sich widersprechenden Dokumente Licht verbreiten könnte. Begeben wir uns lieber einfach in die Galerie Suermondt, um ihre neu erworbenen Ruisdael's zu betrachten.

„Die Waschanstalt von Overveen," aus der Mecklenburg'schen Versteigerung, befand sich bereits 1860 in der Sammlung; gegenwärtig besitzt dieselbe außer diesem Kapitalbilde noch sechs andere Ruisdael's:

„Sumpf am Waldrande" (Versteigerung Pierard, Nr. 71);
„Große Ansicht des Schlosses Mooiland bei Cleve;"
„Ein holländisches Landhaus" (Sammlung König Ludwig's von Bayern und des Kanonikus Speth in München);
„Getraidefeld mit Baumgruppen;"
„Marine" (Versteigerung van Brienen, Nr. 36);
„Ansicht der Stadtwaage auf dem Dam-Platz in Amsterdam."

Die Marine (vergl. die Radirung) war im Katalog van Brienen bezeichnet als: „Stürmische See." Ein Sturm ist es in der That, und zwar ungefähr aus derselben Zeit, wie der berühmte „Sturm" des Louvre. Im Vordergrunde schaumbedecktes Pfahlwerk, an welchem sich die kleinen, leichten Wellen brechen; gegen den Mittelgrund ein Boot, dessen Segel sich schwarz gegen den Himmel absetzen; im Hintergrunde links, in weiter Ferne, ein schmaler Küstenstreif mit einem Kirchthurm: denn wir befinden uns nicht auf offener See, sondern auf jenem Binnenwasser, welches die Holländer IJ oder Y nennen, und welches den Strand von Amsterdam bespült. Der Himmel ist prachtvoll, auf der linken Seite ganz von dichten Wolken umdüstert, deren Schatten schwer auf dem Wasser liegen, nur an einigen Stellen von bleichem, phosphorescirendem Licht durchbrochen. Flameng hat uns ein schönes Erinnerungsblatt an diesen rembrandesken Ruisdael flott hinradirt. Ist es nicht seltsam, daß die Marinemaler von Fach, die van de Velde, Backhuizen, Duppels, Zeeman und andere die Poesie des Meeres niemals mit derselben Gewalt erfaßt haben, wie Rembrandt, Ruisdael und Aalbert Cuyp, die durchaus keine Specialisten waren?"

Eduard van der Nüll und August von Siccardsburg.

Von R. v. Eitelberger.

II.

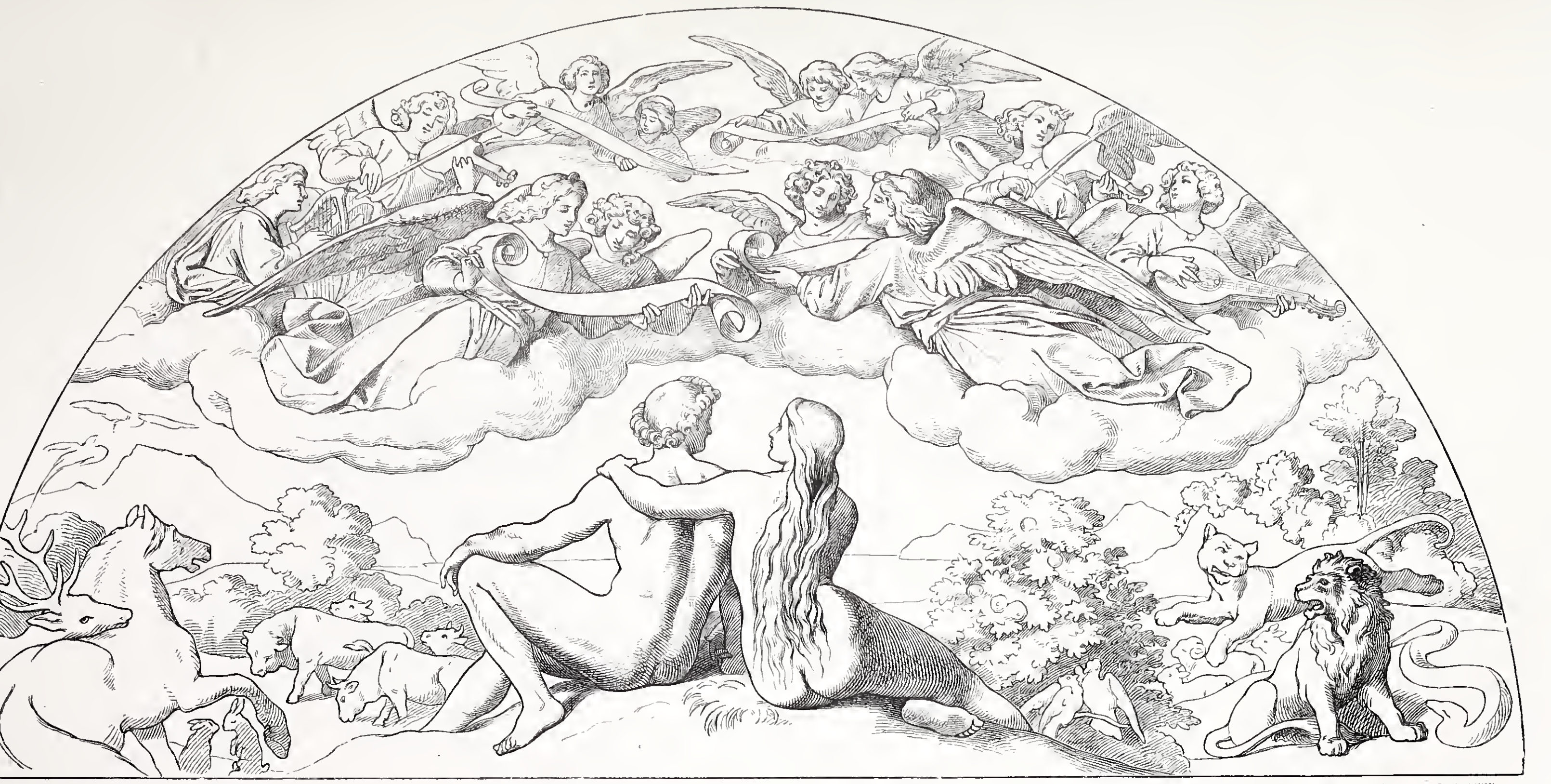
Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Unter den österreichischen Künstlern, die am neuen Opernhause beschäftigt gewesen sind, ist in erster Linie Moriz von Schwind zu nennen. Die Berufung Schwind's zur Ausschmückung des Opernhauses ist ein Ereigniß, bei dem man verweilen muß. Seit jeher hat mich die Art und Weise auf's Tiefste indignirt — und ich glaube, diese Indignation theilt das gesammte gebildete Publikum Wien's — wie drei Historienmaler ersten Ranges, alle Wiener von Geburt, in ihrer eigenen Vaterstadt behandelt worden sind: Johann Eduard Steinle, geb. zu Wien 1810, Karl Rahl, geb. zu Wien 1812, Moriz von Schwind, geb. zu Wien 1804. Der Eine ist zu Grabe gegangen, hat aber den Tag noch glücklich erlebt, an dem ihm Anerkennung zu Theil wurde; Steinle, einer der Hauptträger der religiösen Historienmalerei Deutschland's, lebt in Frankfurt am Main im freiwilligen Exile; die Kirchen seiner Heimat schweigen von dem Ruhme seiner Werke. Und würde nicht vielleicht Schwind ein ähnliches Schicksal ereilt haben, wenn nicht die intimsten Freundschaftsbeziehungen zwischen ihm und van der Nüll und Siccardsburg vorhanden gewesen wären? Seine Werke vertreten kein Princip, sondern eine Persönlichkeit. Es sind nicht Werke, welche man zur Nachahmung empfehlen kann, aber sie bleiben doch Gegenstände der Bewunderung. Voll Geist und Humor, sind sie Denkmäler einer höchst originellen Persönlichkeit, die seit jeher ihre eigenen Wege gegangen ist und nicht zum imitatorum servum pecus gehört. Sie werden gewiß in hundert Jahren mit demselben Vergnügen angesehen werden, wie heute. Die charakteristischen humorreichen Figuren auf schwarzem Grund an der Decke der Loggia und mehrere Bilder im Foyer, welche die Büsten der großen Musiker illustriren, über welchen sie angebracht sind, so insbesondere die Gestalten Adam's und Eva's in der Allegorie der Schöpfung über der Büste Haydn's, zählen zu dem Geistvollsten und Reizendsten, was Schwind geschaffen hat. (Man vergl. die Abbildung.)

Eduard Engerth's Freskencyklus zur Hochzeit Figaro's ist in diesem Blatte bereits besprochen worden; er gehört mit dem en camayeu gemalten Friese aus der Orpheussage im Treppenhause ohne Frage zu dem Besten, was dieser Maler geleistet hat. Insbesondere machen die Scenerien aus Figaro's Hochzeit bei Abendbeleuchtung eine vortreffliche Wirkung.

Die Dekorationsmalerei hat im Innern des Opernhauses zu einer Reihe von künstlerischen Lösungen bedeutsamer Art geführt. Karl Rahl hat in einer Skizze den großen Vorhang für die Opera seria entworfen, dessen historische Darstellungen in ebenso passender wie geistreicher Weise der Orpheussage entnommen sind. Die Ausführung dieses großen Werkes ist zwei vortrefflichen Schülern des Meisters, Bitterlich und Griepenkerl über-



Gez. von E. Pessler. R. v. Waldheim's art. Anst. Wien.

Karton zu Haydn's „Schöpfung" von Moritz v. Schwind,

al fresco ausgeführt im Foyer des neuen Wiener Opernhauses.

Zeitschr. f. bild. Kunst. 1869. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

geben worden, die dabei in pietätvoller Gesinnung die Gelegenheit benutzt haben, den Künstlern, die während des Baues gestorben sind, ein ehrendes Denkmal zu setzen. Denn während Orpheus vor dem Throne des Hades erscheint, um seine Gattin Eurydice zurück zu verlangen, sieht man in der Reihe der Abgeschiedenen die Gestalten der beiden Freunde van der Nüll und Siccardsburg, der beiden Historienmaler K. Rahl und Fr. Dobiaschofsky und des Bildhauers H. Gasser, die sämmtlich während des Baues des Theaters aus der Reihe der Lebenden geschieden sind. Außerdem führten die genannten Schüler K. Rahl's die Deckengemälde im Zuschauerraum nach des Meisters Entwürfen aus. Der Vorhang für die Opera buffa und das Ballet ist Ferdinand Laufberger zugefallen, einem Künstler, der das humoristische Element mit stilvollen und zugleich graziösen Formen zu verbinden weiß, und der gleichfalls früher nie zu einer Aufgabe solchen Umfanges berufen wurde.

Ein Künstler, der ebenfalls zum ersten Male durch das Theater zur Geltung kam, ist der Dekorationsmaler Sturm. Die überaus reizende Weise, mit welcher Sturm in der Loggia und im Foyer die Blumenfestons behandelt hat, die ungemeine Sicherheit im Vortrag, das feine Gefühl für die Schönheiten der Blume haben ihm von dort aus die Wege zur Lehrkanzel an der Wiener Kunstgewerbeschule eröffnet, wo ihm das Lehrfach der dekorativen Malerei übergeben wurde, wie Laufberger das der figürlichen. Daß in dem ganzen Theater, insbesondere im Innenbau, interessante Leistungen der Kunsttechnik zur Ausführung kamen, ist möglich geworden durch die feine Einsicht in die Wiener Kunstindustrie von Seiten van der Nüll's und die hingebende und umsichtige Unterstützung von Seite zweier seiner Schüler, der Architekten Storck und Gugitz, denen die Leitung des Bauateliers nach dem Tode der beiden Architekten übergeben wurde. Bei diesem Anlasse kann es uns nicht beifallen, alle Namen zu nennen, die im Innenbau durch Kunsttechnik sich auszuzeichnen Gelegenheit fanden; Einiges verdient jedoch nicht unerwähnt gelassen zu werden. Zum ersten Mal kam das Email als Element der Dekoration in großer Weise zur Anwendung durch Seidan und Chadt. Schönthaler, ein Talent ersten Ranges für alle Art von plastischen Dekorationsarbeiten, übernahm einen großen Theil der ornamentalen Holz- und vergoldeten Dekoration im Innern des Opernhauses und in den einzelnen Appartements. Ihm reihen sich Pokorny und La Vigne würdig an. Auf dem Gebiete der Stickerei hat Carl Giani neue Wege betreten, angeregt durch orientalische Stickarten, die im österreichischen Museum ausgestellt wurden; sie sind das Glänzendste, was die moderne Stickkunst in Wien geliefert hat. Fügt man noch hinzu, daß Fabrikanten wie Ed. v. Haas, Hollenbach, Hanusch, Bujatti, Tischler wie Paulik und Dübel, Dekorationsmaler wie Schönbrunner und die beiden Isella und eine Spezialität wie Detoma für Stuckatur beschäftigt waren, so wird Jeder, der mit dem gegenwärtigen Stande der Kunstindustrie Wien's vertraut ist, von der Bedeutung der Leistungen auf diesem Gebiete sich eine Vorstellung machen können. Es war eine Armee von erprobten Kriegern, die unter gewandter und sicherer Führung das Feld der heimischen Kunstindustrie betrat.

Der plastische Schmuck des Opernhauses im engsten Sinne des Wortes nimmt keine so bedeutende, in die Augen fallende Stellung ein. Zum Theil sind mehrere der größten Arbeiten, nämlich die fünf Figuren Hähnel's an der Balustrade der Loggia, die beiden Pegasusgruppen von Pilz, die Reliefs von König in diesem Augenblicke noch nicht aufgestellt. Die kleinen Reliefs von Hähnel, welche sich an der Hauptfaçade des Opernhauses befinden, sind Perlen plastischer Darstellung in Relief. Prof. Ferrari, der erste Bildhauer Venedigs, hat für die Hoftreppenhäuser zwei Marmorfiguren geliefert, die den Standpunkt kennzeichnen, auf dem sich die Ausläufer der Schule Canova's gegenwärtig befinden.

Ein Punkt kam allerdings den Architekten zu Statten. Bei diesem Baue sind reiche

Geldmittel von Seiten des Stadterweiterungsfonds zur Verfügung gestellt worden. Es ist dies nicht zu beklagen. Diese Gelder sind der Kunst und Kunstindustrie zu Nutzen gekommen und nützen dem Lande positiv. Nur bei wenigen öffentlichen Bauten hat man sich über die engherzige Geldknauserei, ein Erbstück der Periode Kaiser Franz des Ersten, hinweggesetzt. Wo man es gethan hat — beim Arsenale, der Votiv- und Lerchenfelder Kirche, dem Bankgebäude, dem Opernhause, den Palais der Erzherzöge Wilhelm und Ludwig Victor — hat man die guten Erfolge gesehen. Wie sähe das neue Wien aus, wenn man unsere hervorragendsten Architekten von diesen Bauten ausgeschlossen und nach den Gesichtspunkten gebaut hätte, mit denen mittelmäßige Köpfe den Werth der Architektur im Staats- und Völkerleben bemessen und den künstlerischen Genius hervorragender Männer, ein Geschenk des Himmels, taxiren? Wie sähe unsere Kunstindustrie und unser Bauhandwerk aus, wenn bei öffentlichen Bauten nicht unsere ersten Architekten die Leitung derselben in den Händen haben würden und wenn bei den andern Neubauten unser Bürgerstand, der Stolz und die Hoffnung Wiens, nicht dem glänzenden Beispiele gefolgt wäre, das endlich einmal bei den genannten öffentlichen Bauten gegeben worden ist?

Wir haben bei Erwähnung des Opernhauses nicht ohne Grund die Aufmerksamkeit auf die Bemühungen gerichtet, welche van der Nüll auf die künstlerische Leitung der Kunsthandwerker und Techniker verwendet hat. Schon beim Eintreten van der Nüll's und Siccardsburg's in ihre künstlerische Laufbahn war es das Ziel ihres Strebens gewesen, das Handwerk zur Kunst heranzuziehen. Sie wußten sehr genau, wie nothwendig dies sei, und daß alle Förderung des Kunsthandwerkes auf dem erhöhten Kunstverständniß der Handwerker und ihrer Kenntniß des Zeichnens beruhe. Die Wiener Ledergalanteriearbeit, die heutigen Tages eines Weltrufes sich erfreut, haben sie durch Girardet in das Leben gerufen. Girardet war einer der ersten Industriellen, der zu seiner Zeit mit feinem Kunstgeschmack zu Werke ging. Aus seinem Atelier sind die Groner, Klein, Schlender und Edlinger hervorgegangen, Namen, die heutigen Tages der Stolz der Wiener Industrie sind. Dasselbe gilt von dem Einflusse beider Architekten auf die Möbelfabrikation. Bis in die letzten Jahre beschäftigte sich van der Nüll ferner mit besonderer Vorliebe mit jener Art der Kleinkunst, die im Mittelalter und der Renaissance Kunstwerke im eigentlichsten Sinne hervorgerufen hat und jetzt wieder auf dem Wege ist, die Bahnen besserer Kunstrichtung zu betreten. Die Zeichnungen und Entwürfe zu dem Missale Romanum, welches in jüngster Zeit dem Papste von dem Kaiser gewidmet wurde, gehörten zu den letzten Arbeiten van der Nüll's auf diesem Gebiete.

Er begrüßte die Gründung des österreichischen Museums mit aufrichtiger Theilnahme, und ihm verdankt man es in erster Linie, daß die Angelegenheit der Kunstgewerbeschule im Schooße des Unterrichtsrathes vor der Verschleppung bewahrt wurde, in der sie unterzugehen drohte. Die geistig leitenden Gesichtspunkte für diese Schule festzustellen, war er im Unterrichtsrathe die kompetente Persönlichkeit.

Wie er es deutlich erkannte, wie sehr die Förderung des Zeichenunterrichtes die einzige richtige Basis zur Hebung der Kunstindustrie ist, so war er, wie auch Siccardsburg, der eigentliche Meister des architektonischen Zeichnens. Es war ein Vergnügen, diesen Mann bei'm Zeichentisch sitzen zu sehen, der seine eigentliche Heimath war. Von der Morgenstunde bis zum Abend sah man die Künstler unermüdlich in ihren Ateliers. Van der Nüll insbesondere führte die Zeicheninstrumente mit einer Virtuosität ohne Gleichen. In der Zeichenkunst waren beide Künstler sich selber Führer gewesen. Ihre Arbeiten aus der ersten Zeit, die uns noch vorliegen, das Konkursprojekt, das ihnen den großen Preis an der Akademie sicherte, einige Restaurationsversuche, die sie auf ihren Reisen machten, sind noch ganz in der

akademischen Weise durchgeführt. Die Eleganz und die Sicherheit des Vortrages ist aber schon in den Reisestudien ganz außerordentlich. Mit dem Jahre 1844 werden ihre Zeichnungen individueller. Die Virtuosität der Zeichnung war indessen für sie oft verhängnißvoll. Die Phantasie für plastische Formen war bei ihnen minder entwickelt, als die für Linien und Flächen. Manches nimmt sich daher in der Zeichnung besser aus als in der Ausführung. Auch mit der Aquarellmalerei wußten sie vortrefflich umzugehen.

Aus ihrer Schule ist eine große Anzahl von vortrefflichen architektonischen Zeichnern hervorgegangen. Man hat Gelegenheit gehabt, den Erfolg dieser Schule auf den verschiedensten Weltausstellungen zu beurtheilen. Ihre Arbeiten stachen insbesondere vor denen aller deutschen Kunstschulen hervor, die in der Zeichnung trockner, härter und unsicherer sind. Die Franzosen waren es allein, welche auf diesem Gebiete die Wiener übertrafen, und das weniger in dem eigentlichen Zeichnen, als vielmehr durch die eminente Schule für architektonische Aufnahmen im weitesten Sinne des Wortes, welche die französischen Architekten in Paris und auf den Akademien in Rom und Athen durchmachen. Was von englischer Architektur und Aquarellzeichnungen in den Ausstellungen vorkam, ist bekanntermaßen weniger eigentliches Werk der Architekten, sondern einer besondern Art von Künstlern zuzuschreiben, welche im Dienst der Architekten stehen.

Wie Beide ausgezeichnete Zeichner waren, so waren sie auch vortreffliche Lehrer; Beide waren Herren des Wortes in Sprache und Schrift. Der glänzende Vortrag, den van der Nüll im österreichischen Museum in Wien über die Konkursprojekte zur Façade des Domes S. Maria del Fiore in Florenz hielt, war elegant in der Form und reich an geistvollen Aperçus. Humor und Ironie stand beiden in Rede und Schrift zu Gebote, sie wußten sich mit Leichtigkeit und Gewandtheit auszudrücken. Es wurde auch von den Schülern der Architekturschule allgemein bedauert, daß die übermäßige Beschäftigung im praktischen Bauleben, abgesehen von den vielfachen Störungen von außen, es ihnen unmöglich machte, in den letzten Jahren ihrer Lehrthätigkeit zusammenhängende Vorträge über Baukonstruktion, Stil- und Gebäudelehre zu halten, wie dies an einer solchen Schule ganz unerläßlich ist.

Begreiflicher Weise ist die Zahl ihrer Schüler eine sehr große. Unter denselben nehmen mehrere eine hervorragende Stellung als Lehrer und Architekten ein. Heinrich Ferstel ist Professor der Baukunst am Wiener Polytechnikum, Zitek und Horky an ähnlichen Anstalten in Prag und Graz, Stork ist Direktor der Kunstgewerbeschule des Museums, Barvitius, Endlicher, Fröhlich, Gugitz, Groner, Hasenauer, Hlawka, als Baumeister des Opernhauses um diesen Bau vielfach verdient, Kierschner, Köchlin, Stattler, Scanzoni, Schaller, Schiedt, Weber, Wurm, Ullmann u. A. m. gehören in den Kreis der Schüler van der Nüll's. Hasenauer, Stork, Gugitz und Wurm dürften unter den gegenwärtigen Architekten diejenigen sein, die am meisten beanspruchen dürfen, als Schüler der beiden Architekten betrachtet zu werden. Als van der Nüll aus dem Kreise der Lehrer an der Akademie der bildenden Künste schied, war es sein lebhafter Wunsch, Hasenauer, als denjenigen Künstler, der seine Anschauungen in der Schule am besten bewahren konnte, als seinen Nachfolger berufen zu sehen; Wurm wirkte in den letzten Jahren als Assistent an derselben Architekturschule; Gugitz, eine jüngere, der Richtung seiner Lehrer mit Hingebung folgende Persönlichkeit, und Stork, der sich seit längerer Zeit ausschließlich dem Gebiete der Kunstindustrie widmete, waren in den letzten Jahren die treuen und unermüdlichen Genossen der beiden Architekten beim Baue des Opernhauses.

Um die Stellung unserer beiden Meister zum Kunstleben Wien's zu beurtheilen, muß man vor Allem darüber klar sein, daß die Romantik, jene Richtung, welche die Künstler vertraten, jetzt im J. 1869 eine ganz andere Stellung zur Kulturentwickelung Deutschlands

einnimmt, als in der Zeit der Lehr- und Wanderjahre der Beiden. Die ganze deutsche Romantik ist im Wesentlichen nichts anderes als ein kritischer Selbstläuterungsproceß der Kultur, in welcher das Künstlerthum und die künstlerische Individualität vor Allem zur Geltung kam. Die Persönlichkeit galt Alles, das poetische Subjekt beherrschte Stil und Kunstform.

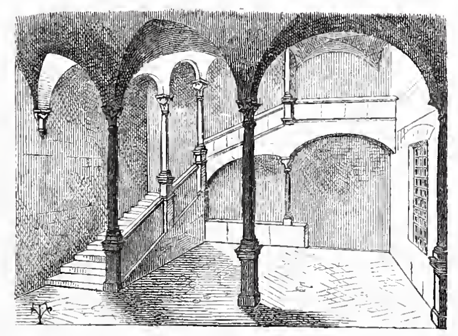
Die Romantik war schon seit längerer Zeit auf deutschem Boden in einem Auflösungsproceß begriffen. Die religiösen Elemente, die zu Wackenroder's und der Schlegel's Zeiten einen universalen Gesichtspunkt einnahmen, wurden specifisch kirchlich. Das Genrebild und mit wenigen Ausnahmen die gesammte Landschaft wurden vom Naturalismus mit Beschlag belegt. In die historische Kunst zog das realistische Element in Form der Geschichtsmalerei ein, welche positive, ich möchte sagen, greifbare Thatsachen darstellen wollte. In der Architektur war man gleichfalls genöthigt, die subjektive Romantik aufzugeben und auf einen bestimmten historischen Stil zurückzugreifen.

Ein deutliches Symtom der Wandlung des Geistes war in Wien die Erscheinung Heinrich Ferstel's, des hervorragendsten Architekten, der aus der Wiener Architekturschule hervorgegangen ist. Sein erstes Auftreten war eine vollständige Emancipation von der Kunstrichtung van der Nüll's und Siccardsburg's, ein ganz entschiedenes Zurückgreifen auf den Boden der historischen Architektur. Das Bankgebäude und die Votivkirche, deren erste Entwürfe in die Jahre 1854 und 1855 fallen, sind die unumstößlichen, laut redenden Monumente für die Fortschritte der architektonischen Bewegung Wien's. Um dieselbe Zeit trat Theoph. Hansen in Wien auf; Friedr. Schmidt wurde 1859 an die Akademie berufen. Dieser steht auf dem festen Boden der gothischen Stillehre, jener strebt eine Renaissance der Architektur, von griechischer Grundlage ausgehend, insbesondere in den letzten Jahren mit Entschiedenheit an. Diese Trias von ebenbürtigen und hochbegabten Architekten beherrscht das Bauleben Wiens in der Gegenwart.

Das Fortsetzen des subjektiven Romanticismus ist in Wien jetzt auf dem Gebiete der Architektur eine Unmöglichkeit geworden; auch auf dem Gebiete der Kunstindustrie ist das Eingehen auf bestimmte Elemente des Stils die Grundbedingung des Fortschrittes für die Zukunft.

Was aber durch das Wirken van der Nüll's und Siccardsburg's als entschiedener und bleibender Gewinn zu betrachten ist, das sind nicht blos jene Monumente, vor denen jeder Geschichtsschreiber deutscher Kunst wird Halt machen müssen, um sich über die Bestrebungen dieser so denkwürdigen Periode der deutschen Romantik zu orientiren, sondern es ist noch mehr die durch sie in das Bewußtsein der jüngeren Architekten übergegangene Ueberzeugung, daß in der Architektur das Künstlerthum und nicht das Geschäft, nicht das Bureau den leitenden Ton anzugeben habe. Sie haben innerhalb ihres Gebietes das künstlerische Element vollständig zur Geltung gebracht. Liegt zwar die Selbstverherrlichung der künstlerischen Individualität in der Natur der Romantik, so ist es doch ein hohes Verdienst der beiden Persönlichkeiten, dieses Prinzip rein und unbefleckt ihren Schülern übergeben zu haben. Die Aufgabe der letzteren ist, dieses Erbtheil in Ehren zu halten und den Versuchungen zu widerstehen, welche gerade das bauliche Leben so stark in sich birgt. Gegenwärtig handelt es sich vor Allem darum, gesunde und lebensfähige Stilrichtungen aufrecht zu halten und Verirrungen auszuweichen, die von den Strömungen des Tages und der Mode in die Kunst des Bauens hereinzubrechen drohen. Den minder günstigen Weg haben jene Schüler van der Nüll's eingeschlagen, welche kopfüber aus der phantasievollen, großentheils auf dem Boden der italienischen Tradition stehenden Romantik in die Formensprache der französischen Architektur überspringen, ohne Meister zu sein zugleich des klaren Ausdruckes französischer Bauformen und der Eleganz und des Taktes in Anwendung der Ornamentik, den

die Franzosen zeigen. Diese Art der Behandlung der Bauformen ist der erste Schritt zu einer viel schlechteren modern-barocken Kunst, als die Zopfkunst im verflossenen Jahrhunderte je gewesen ist. Mehrere Civilbauten Wien's, die in der jüngsten Zeit aufgeführt wurden, gehen schon diesen entschiedenen Weg des Verfalles. Vor dieser Richtung kann man nicht laut genug warnen, sie ist Modearchitektur im schlechten Sinne des Wortes. Sie ist nicht aus den Bedürfnissen unseres Kunstlebens hervorgegangen, ist nicht unser Fleisch und Blut. Und darauf kommt es doch im Kunstleben vor Allem an. Was ein Volk mit eigener Kraft geschaffen hat, das hat eine ganz eigenartige Bedeutung und vermischt sich organisch mit seinem Denken und Fühlen. Das Romanische, mag es wälsch oder fränkisch sein, bleibt uns ewig fremd. Wir gehen heute noch ganz gleichgültig an den Denkmälern dieser wälschen Kunst vorüber, die wir aus allen Jahrhunderten an öffentlichen Plätzen sehen, während unser Herz höher schlägt bei allem, was unser Volk geschaffen hat. Vergesse man nicht, daß die beiden Künstler, denen diese Zeilen gewidmet sind, aus Wien's Kunstleben hervorgegangen, mit ihren Tugenden und Mängeln Wien und dem Wiener Leben angehören; und lasse man nie die Rücksichten außer Acht, die jede Stadt ihren bessern Söhnen schuldet!



(Hof eines kleinen Hauses in Genua.)

Profanbauten des Mittelalters in Rom und Umgebung.

Von Schulcz Ferencz.

Mit Abbildungen.

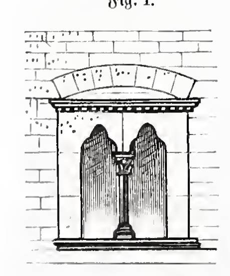
I.

Rom ist arm an Baudenkmalen aus dem Mittelalter; das Wenige, was noch von den Profanbauten dieser Periode auf uns gekommen ist, verdient daher um so mehr Beachtung. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die Bauthätigkeit zu jener Zeit in Rom überhaupt keine große war; man begnügte sich in vielen Fällen damit, Bauten aus früherer Zeit für die neuen Zwecke umzugestalten; so machte man aus römischen Grabmonumenten Ritterburgen, wie dies z. B. das Grabmal der Cecilia Metella beweist, bei welchem der große Rundbau des Monumentes mit Zinnen versehen wurde; an das Grabmonument lehnte sich sodann das Wohnhaus des Ritters; auch eine geräumige Kapelle fehlte nicht; den ganzen Complex umgab man mit einer Vertheidigungsmauer und die Burg war fertig.

Es ist betrübend zu sehen, daß in allen Kunstepochen solche barbarische Verunstaltungen ehrwürdiger alter Baudenkmale vorkommen. Die Mauren zerstörten, was die Römer gebaut und benützten das herrliche Material zu ihren Prachtbauten; ein großer Theil der Bausteine des Amphitheaters in Pompeji wanderte nach Neapel und es wurden dort Paläste daraus gebaut, ja man macht selbst Michel Angelo den Vorwurf, Steine vom Colosseum zu mehreren seiner Bauten verwendet zu haben. Die Meister jeder Kunstperiode dünkten sich eben höher als die der vorhergehenden und zerstörten mit Bewußtsein das, was die früheren geschaffen. Nur wir sind bescheiden, wir restauriren und konserviren; warum? Zum Theil aus höherer Erkenntniß, zum Theil aber auch aus Mangel an Kraft, Neues zu schaffen.

Das bedeutendste Bauwerk unter Rom's Profanbauten aus der Periode des Mittelalters ist der Venezianische Palast. Das Gebäude wurde, wie dies aus den für den Bau geprägten Münzen ersichtlich ist, im Jahre 1455 erbaut; man hat nämlich bei Restaurationsarbeiten an dem Bau, eingemauert in kleinen thönernen Sparkassen, große Kupfermünzen gefunden, welche auf der einen Seite das Venezianische Wappen, auf der anderen das schön modellirte Bildniß des Gründers tragen. Das Bildniß ist „Petrus Barbus Venetus cardinalis" umschrieben, um das Wappen aber steht: „Has aedes condidit anno Christi MCCCCLV." Kardinal Barbus bestieg später unter dem Namen Paul II. den päpstlichen Stuhl. Der Palast ist mit einem auf Konsolen weitauskragenden Zinnenhauptgesimse versehen; diese Zinnen sind wirklich zur Vertheidigung eingerichtet und verleihen dem Bau ein imposantes kriegerisches Gepräge. Außer dieser Zinnenkrönung zeigt derselbe äußerlich wenig von seinem früheren Schmuck; denn alle Fenster sind in der Renaissanceperiode durch neue Fensterformen ersetzt worden; die alten waren ungefähr so gestaltet wie das Fenster Fig. I, wie dies ein noch erhaltenes altes Fenster im Innern des Gebäudes beweist. — Der Bau umschließt eine große Kirche und den berühmten schönen Arkadenhof aus der Renaissance. Was mich an dem Gebäude am meisten interessirte, waren die prächtigen Holzdecken in einigen Sälen des Palastes. Diese Holzdecken waren vom Beginne der Zopfperiode an bis auf unsere Tage verhüllt; man hatte nämlich zu dieser Zeit, nachdem man schon früher die schön bemalten Decken übertüncht hatte, unter

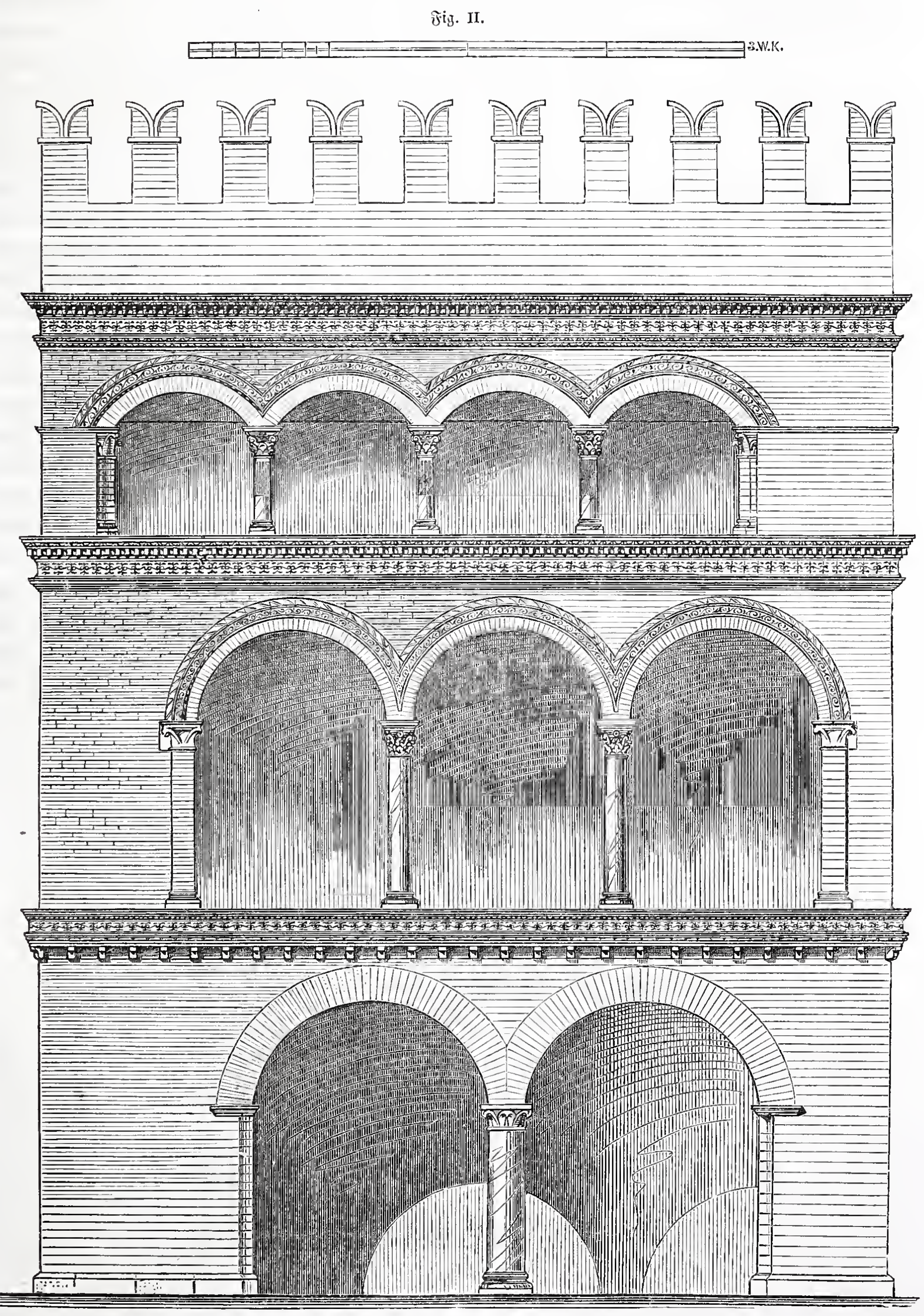
Fig. I.



Fenster aus dem Palazzo di Venezia in Rom.

die ganze Decke einen leinenen Plafond gespannt; aus den Fetzen dieses Plafonds, welche in langen Streifen von der Decke herabhängen, und aus deren Bemalung kann man leicht auf die Zeit der Verhüllung schließen.

Fig. II.

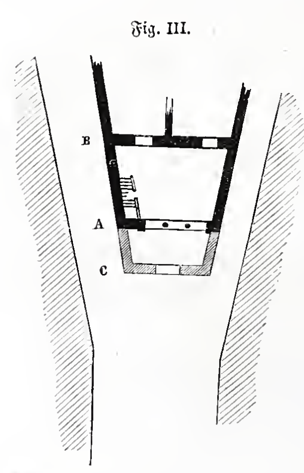


Albergo del Orso in Rom.

Die größte dieser Decken überspannt einen 31′ breiten und 34′ langen rechteckigen Saal; ihre höchst sinnreiche Konstruktion ist eine Folge des Mangels an langen Hölzern. Es liegen nämlich auf schön geschnitzten Doppelkonsolen den ganzen Saal entlang in Abständen von 9′ zu 9′ zwei hoch-

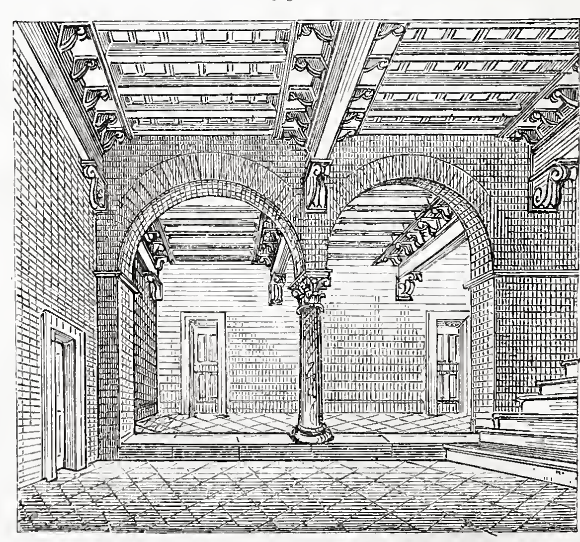
kantige $^{12}/_{14}$' starke Tragbäume, und auf diesen ruhen dann in der Quere nach rechts und links, von schön geformten Konsolen gestützt, nur $^{25}/_{3}$' starke Balken, welche von Hauptbalken zu Hauptbalken reichend 10' lang sind; zwischen den großen Tragbalken und der obersten Verschalung ist durch eingelegte schiefgestellte Bretter die Vermittlung hergestellt; zwischen den kleinen Balken, welche 14" von einander entfernt liegen, sind durch aufgelegte Leisten eine Art seichter Kasetten erzeugt, worüber die doppelte Verschalung liegt. Das Holz der Decke ist Fichtenholz. Bildhauerarbeit ist außer den großen und kleinen Konsolen keine zu finden. Die Bemalung der Decke trägt den Charakter der früheren Renaissance. Es sind nämlich auf den Seiten der großen Tragbalken 3' hohe Engel in einer Entfernung von circa 5' von einander gemalt, welche den ganzen Balken entlang Blumenguirlanden halten; über diesen Engeln zieht sich ein 1 Fuß hoher rother Streifen hin, auf welchen in Schwarz und Weiß über einen Stab gewundene Festons gemalt sind; darüber liegt ein blauer Perlstab; über diesem, zwischen den blauen kleinen Konsolen, die rothen schiefgestellten Schutzbretter, auf welchen das Venezianische Wappen mit Laubornament wechselt; darüber kommt ein horizontales Brett, welches auf den kleinen Konsolen über den kleinen Balken liegt; auf diesem rothen Brett sind zwischen je zwei Konsolen die gekreuzten Petersschlüssel gemalt; darüber schließlich abermals die schiefgestellten roth bemalten Schutzbretter zwischen den kleinen Balken, auf welchen abwechselnd die Papstkrone und Laubornament gemalt ist. Die Bemalung ist von guter Wirkung und entstellt, obwohl nicht ganz im Geiste der Decke gehalten, dieselbe durchaus nicht. Im Ganzen haben die Decken des Palazzo di Venezia große Aehnlichkeit mit jener des Albergo del Orso, welche wir in Fig. IV bringen; man stelle sich nur statt der einfachen Konsolen an der Wand große Doppelkonsolen vor, so hat man bei-

Fig. III.



Situationsplan des Albergo del Orso.

Fig. IV.



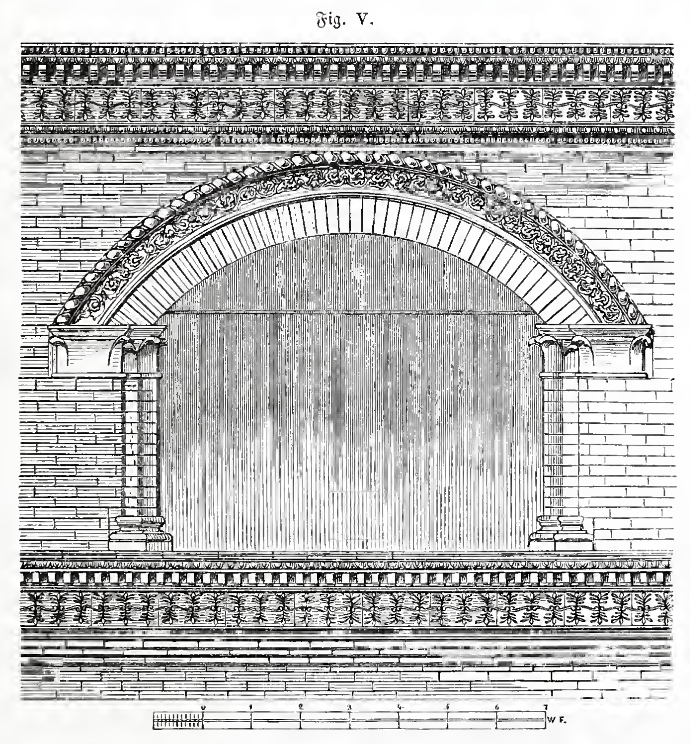
Vorhalle im Albergo del Orso.

läufig ein Bild der eben besprochenen Decke. Fig. VIII giebt auch einen Begriff von der Form der kleinen Konsolen daselbst. Man findet von Holzdecken aus dem Mittelalter weder in Deutschland noch in Italien viel Ueberreste; es wird deßhalb mein Streben dahin gerichtet sein, diese interessanten Decken bald zu publiciren. Bei Abtretung der Provinz Venetien an das Königreich Italien wurde der Palazzo di Venezia Gegenstand langer Verhandlungen, deren Schluß bekanntlich

dahin führte, daß das Gebäude nach wie vor österreichisches Gesandtschaftshotel verbleibt. Man findet in Rom eine Menge palastähnlicher Bauten, deren Formen auf das Mittelalter weisen; sehr häufig kommt an diesen die Fensterform vor, welche wir in Fig. I abbildeten. Die Fenster sind gewöhnlich aus Marmor und haben in der Mitte eine sehr dünne Säule, welche ein derbes Kapitäl ziert. Diese und ähnliche Bruchstücke aus dem Mittelalter sind jedoch künstlerisch zu wenig bedeutend, um länger dabei zu verweilen.

Dagegen befindet sich in Rom außer dem Palazzo di Venezia noch ein Bau aus dieser Periode, welcher unser Interesse in vieler Beziehung in Anspruch nimmt; es ist dies das jetzige Albergo del Orso. Als ich eines Tages mit meinem Freunde Laspeyres von der spanischen Treppe geraden Weges gegen den Vatikan ging, bemerkten wir beiläufig auf der Mitte des Weges, dort wo sich zwei Straßen unter einem sehr spitzen Winkel schneiden, im Schatten eines Thorbogens eine alterthümlich aussehende Säule, welche unsere Aufmerksamkeit derart fesselte, daß wir in das Haus eintraten.

Fig. V.



Seitenarkade am Albergo del Orso.

Wir fanden da, daß die Marmorsäule mit einfachem Kapitäl zwei Backsteinrundbogen trug; unsere Neugierde wuchs; wir stiegen in den ersten und zweiten Stock und fanden einen höchst merkwürdigen Backsteinbau aus der frühesten Renaissanceperiode. Dieser Bau ist in dem so viel durchsuchten Rom, so merkwürdig es auch klingen mag, bisher unentdeckt geblieben, woran folgender Umstand die Schuld trägt. Die Hauptfaçade des Baues, welche wir auf Fig. II vorführen, ist nämlich vor ungefähr 100 Jahren durch einen Vorbau vollständig verdeckt worden, wie dies auf dem Grundriß Fig. III ersichtlich ist; nur wenn man von dem Gebäude sehr weit entfernt steht, sieht man die Zinnen des ursprünglichen Baues hervorragen. Es wurde nämlich vor die frühere Loggia eine neue gebaut, und die alte in Wohnräume umgestaltet. Der ganze Bau ist durch eingeschaltete Wände so verrammelt und so unverantwortlich beschmutzt, daß die Aufnahme, welche ich mit meinem obenerwähnten Freunde machte, eine höchst schwierige und widerliche war. Was nun diesem in künstlerischer Beziehung werthvollen Bau ein noch größeres Interesse verleiht, ist, daß derselbe seit der Zeit des Alterthums wahrscheinlich der einzige Backsteinbau Rom's ist, an welchem die eigentliche Backsteinbautechnik in künstlerischen Formen zum Ausdruck gelangte; denn alle Ornamente, Friese

und Bogenfriese dieses Baues sind aus Thon. Auch in der Umgebung Rom's sah ich wenig Backstein-Architektur, und doch muß um jene Zeit, wie dieser Bau deutlich zeigt, eine tüchtig eingerichtete Kunstziegelei in Rom existirt haben.

Da der Bau selbst aus den Zeichnungen zur Genüge klar wird, will ich nur noch einiger auffallender Umstände besonders Erwähnung thun.

Die einseitige Verschiebung der Arkaden ist eine Folge der Treppenanlage. Außer den Säulenschäften, Kapitälen und Basen, welche aus Marmor sind, ist an dem Bau alles Backstein. Die Arkaden des zweiten Stockwerkes setzen sich nach rechts und links über die Ecken um eine Bogenstellung fort. Diese abweichende Bogenstellung ist aus Fig. V ersichtlich.

Die Terrakotta-Details, Laubornamente, Zahnschnitte, Konsolen, Perlstäbe und Palmetten sind mit vielem Verständniß höchst wirkungsvoll behandelt, die Palmettenfriese und der Laubornamentfries über den Bögen sind aus 18″ langen Tafeln zusammengesetzt.

Ueber dem zweiten Stock ist eine Terrasse, so daß das Hauptgesimse als Brustwehr dient;

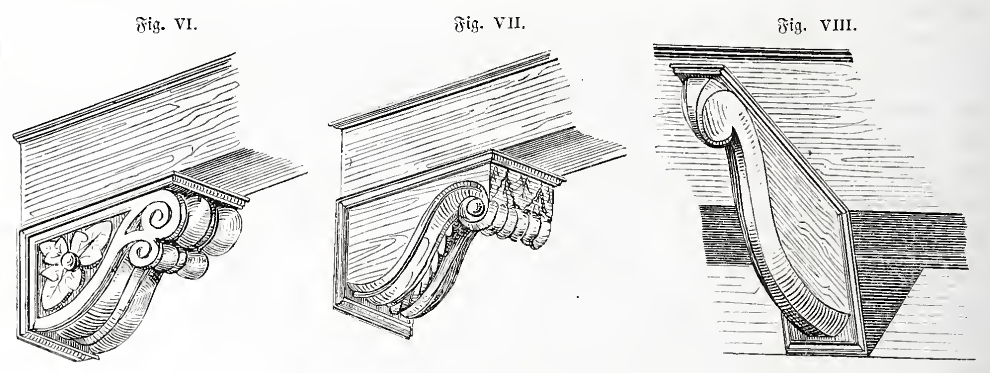


Fig. VI—VIII. Consolen aus dem Albergo del Orso.

hinter dieser Terrasse, im Grundriß über der Mauer B, erhebt sich die Zinnenwand, welche nur zur Dekoration angebracht wurde.

Im Innern des Gebäudes ist höchst bemerkenswerth die Deckenkonstruktion sowohl in der Loggia als auch die Decke in der großen Halle. Fig. IV giebt einen Einblick von der Loggia in die Halle und zeigt auch, wie hier jetzt eine Wand unvermittelt eingeschaltet ist. Die Decke ist hier übrigens nicht, wie jene im Palazzo di Venezia, bemalt, sondern es ist das Holz in seiner Naturfarbe belassen. Fig. VI und VII zeigen zwei Arten der großen Wandkonsolen dieser Decken, welche gänzlich verschieden sind. Fig. VIII giebt ein Bild der kleinen Querkonsolen, welche alle gleiche Formen zeigen. Das Erbauungsjahr, ja selbst den Zweck, zu welchen der Bau aufgeführt wurde, konnte ich leider nicht erforschen.

Recension.

Sieben Karten zur Topographie von Athen. Mit erläuterndem Text von Ernst Curtius. Gotha, Justus Perthes. 1868.

Im Frühjahr 1862 sandte die Königl. Preußische Regierung die Professoren K. Bötticher und E. Curtius in Begleitung des damaligen Majors, jetzigen Obersten vom großen Generalstabe C. v. Strantz nach Athen, um topographische und archäologische Untersuchungen auf dem Boden der alten Stadt und insbesondere auch auf der Akropolis anzustellen. Die erste und bedeutendste, von den Veranstaltern freilich weder beabsichtigte noch geahnte Frucht dieser Expedition war die vom Geh. Oberbaurath Strack aus Berlin, der sich ebenso wie Prof. W. Vischer aus Basel der Expedition als Freiwilliger angeschlossen hatte, auf sein Risico unternommene, später, wenn wir nicht irren, mit Unterstützung des Königs von Preußen und der archäologischen Gesellschaft in Athen weiter geförderte Ausgrabung des Dionysischen Theaters, eine nicht nur für die Erkenntniß des antiken Bühnenwesens, sondern auch für die antike Kunstgeschichte und die Kenntniß der attischen Staatskulte hochwichtige Entdeckung, deren Resultate hoffentlich Strack selbst in einem eigenen Werke vollständig darstellen wird. Von den beiden officiellen Leitern der Expedition wandte Bötticher seine Aufmerksamkeit hauptsächlich den bedeutenderen antiken Bauwerken, vor allen dem Parthenon, dem Theseion und dem Poliastempel zu und veröffentlichte die Resultate seiner Untersuchungen in seinem Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis von Athen im Frühjahr 1862, Berlin 1863 (Separatabdruck aus der Berliner Zeitschrift für Bauwesen), sowie in einer Reihe von „Ergänzungen zu den letzten Untersuchungen auf der Akropolis zu Athen" im Philologus, Band 21, 22, 24, 25 und im 3. Supplementband derselben Zeitschrift. E. Curtius dagegen beschäftigte sich, unterstützt durch die von Hrn. v. Strantz ausgeführten Terrainaufnahmen und die von Prof. Jul. Schmidt, Direktor der Sternwarte in Athen, gemachten Höhenbestimmungen, wesentlich mit topographischen Forschungen, als deren Früchte die beiden Hefte seiner „Attischen Studien" (I. Pnyx und Stadtmauer, Göttingen 1862. II. Der Kerameikos und die Geschichte der Agora von Athen, Göttingen 1865) zu betrachten sind. Den Abschluß, oder richtiger gesagt, die letzte und reifste Frucht dieser Forschungen bieten uns die „Sieben Karten zur Topographie von Athen" mit dem durch 4 lithographirte Textbeilagen (ein Kärtchen und 3 Pläne) und einige Holzschnitte gezierten „erläuterndem Texte" von E. Curtius, welcher die Grundzüge einer historischen Topographie von Athen, d. h. einer Geschichte des Werdens und Wachsthums, sowie der Umgestaltungen der Stadt von den durchaus in der Hülle des Mythus uns entgegentretenden Anfängen derselben, bis zu der Zeit, in welcher der Periegет Pausanias sie besuchte, sowie eine Uebersicht der Wanderungen, welche dieser Mann unter der Leitung einheimischer Fremdenführer durch die Stadt gemacht hat, nebst einigen kurzen Bemerkungen über die späteren Schicksale derselben darbietet. Eine im Wesentlichen von denselben Gesichtspunkten ausgehende, aber in weit engerem Rahmen eingeschlossene Darstellung der historischen Topographie Athens hat der Unterzeichnete in seinem Artikel „Athenae" in der zweiten Bearbeitung des ersten Bandes der Pauly'schen Realencyclopädie der classischen Alterthumswissenschaft (Stuttgart 1866, S. 1968 bis 1984) geliefert. Die Curtius'sche Darstellung weicht nun von der des Unterzeichneten in vielen Punkten ab, theils in solchen, wobei es sich um die Verwerthung mehr oder weniger bestimmter

antiker Zeugnisse, theils und mehr noch in solchen, wo es sich um Lücken in unserer Ueberlieferung und um Ausfüllung derselben durch Kombinationen aus erhaltenen monumentalen Spuren oder aus allgemeiner Anschauung antiker Verhältnisse handelt; allein es liegt dem Zwecke dieser Zeitschrift durchaus fern, diese kontroversen Punkte hier im Einzelnen zur Sprache zu bringen, und der Unterzeichnete erkennt gern an, daß die Curtius'sche Darstellung auch da, wo er sie nicht für richtig halten kann, anregend und fördernd auf den Fortgang der Untersuchungen einwirkt. Unter den zum größern Theile unter der Leitung von A. Petermann mit der größten Sauberkeit und Eleganz ausgeführten Karten verdienen vor allen Erwähnung: der Plan von Athen (Bl. 3; Maßstab von 1 : 10,000), der Plan des Peiräeus mit der Burg Munychia (Bl. 2; in gleichem Maßstabe), die Uebersichtskarte von Athen und seinen Häfen (Bl. 1, 1; Maßstab von 1 : 40,000) und die Terrainkarte von Athen (Bl. 1, 2; Maßstab 1 : 20,000), sämmtlich nach den Aufnahmen des Hrn. v. Strantz, mit zahlreichen, dem Prof. J. Schmidt verdankten Höhenbestimmungen, die durch Isohypsen (äquidistante Horizontalen) verbunden sind, und mit sorgfältiger Verzeichnung der durch rothe Färbung dem Auge leicht erkennbaren Spuren antiker Denkmäler. Diese Blätter sind insbesondere für die richtige Erkenntniß des großartigen Befestigungssystems der Oberstadt und der Hafenstadt von größter Bedeutung. Für die Topographie der Akropolis ist Bl. 6 (nach Penrose und Bötticher gezeichnet von Wex), welches einen Plan der oberen Fläche und zwei Höhendurchschnitte der Burg, sowie die Ansicht einer Gruppe von Votivnischen in dem Felsen der Nordwestseite des Burghügels (den sogen. Makrä Peträ) enthält, von Wichtigkeit. Die zahlreichen, zum größten Theile sehr einfachen und primitiven Felsmonumente auf den zum Stadtviertel Melite gehörigen Hügeln im Südwesten der Stadt (Terrassen, kleine Hausplätze, Cisternen, Gräber, Felskammern, Treppen u. dgl.) sind auf Bl. 4 und 5 (welche, ebenso wie die Textbeilage 2, eine Terrainkarte der „Altarterrasse des Zeus Hypsistos“ nach Curtius, der Pnyx, d. h. der für die Volksversammlung bestimmten Räumlichkeit, nach dem Unterzeichneten, dem Architekten W. P. Tuckermann verdankt werden) in Grundplan und Aufrissen dargestellt. Der Plan der Märkte von Athen (Bl. 1, 3), welcher nach den von Curtius im zweiten Heft seiner Attischen Studien dargelegten Ansichten ausgeführt ist, ist von Curtius selbst durch die Textesbeilage 4 in mehreren Punkten (besonders in Bezug auf die Ansetzung des „Kolonos agoräos“, des Markthügels) modificirt und berichtigt worden. Bl. 7 endlich enthält einen von H. Strack aufgenommenen Plan des Dionysischen Theaters nach den neuesten Ausgrabungen, einen Plan des Felshügels der Hagia Marina in Athen (östlich von dem sogen. Nymphenhügel, dessen Gipfel jetzt die Sternwarte krönt) von Prof. J. Schmidt, ein Kärtchen der Umgebung von Dekeleia (im Nordosten Attika's) und einen Plan der Ueberreste der von den Lakedämoniern im Jahre 413 v. Chr., dem neunzehnten Jahre des Peloponnesischen Krieges, auf einem 2568 Par. Fuß hohen Gipfel der Parneskette oberhalb der Ortschaft Dekeleia angelegten Befestigung, nach der Aufnahme des Hrn. v. Strantz.

Zürich, März 1869. **C. Bursian.**

Korrespondenz.

Aus Wien.

Die Ausstellungen des österreichischen Kunstvereins und der Künstlergenossenschaft. — Ein Unternehmen zur Förderung des Kupferstichs.

Anfang Juni. 1869.

Mit dem Wonnemonat ist auch unsere künstlerische Saison so gut wie zu Ende und die Pflicht Ihres Wiener Berichterstatters fängt an brennend zu werden. Ueber das architektonische Hauptereigniß der letzten Wochen, die am 25. Mai erfolgte Eröffnung unseres neuen Operntheaters, will ich mich kurz fassen, da Ihnen die Genesis dieses ohne Zweifel denkwürdigen und in seiner Innenwirkung überaus glänzenden Werkes von kundiger Hand ausführlich geschildert worden ist. Wenn das Hauptstück der malerischen Dekoration des Innern, der Vorhang Rahl's für die opera seria, vollendet und eine größere Reihe der neuen Bühnenmalereien und Kostüm-Ensemble's an unsern Blicken vorübergegangen sein werden, erlaube ich mir, auf einige der interessantesten Punkte des von Pracht und Kunst wahrhaft strotzenden Musentempels zurückzukommen. Außer der eben erwähnten letzten Schöpfung Rahl's verdiente der anmuthige Vorhang Laufberger's für die opera buffa, der jetzt des ersteren Stelle noch vertreten muß, Ihren Lesern auch bildlich vorgeführt zu werden.

Heute folgen Sie mir nun zunächst in unsere Kunstausstellungsräume, die uns den ganzen Winter hindurch in Athem gehalten haben und mehr des Neuen und Bedeutenden in diesen wenigen Monaten brachten, als wir sonst in Jahren zu Gesicht bekamen. Die Ursache dieser ungewöhnlichen Regsamkeit ist leicht zu entdecken: sie liegt in der heilsamen Konkurrenz, welche dem Oesterreichischen Kunstverein von den Genossenschafts-Ausstellungen im Künstlerhause und diesen wieder von jenem gemacht wird. Ob die beiden Institute auf die Dauer dieses löbliche Ringen um die Gunst des Publikums aushalten werden, ist freilich abzuwarten. Für jetzt ist die Folge des Wetteifers ein stetiges Wachsen der Kunstliebhaber, Käufer und Kunstvereinsmitglieder. Und zwar zeigt sich die Zunahme der Mitgliederzahl nicht nur auf Seiten des Oesterreichischen Kunstvereins, der darüber fortlaufende statistische Daten in den Journalen veröffentlicht, sondern sie erstreckt sich auch auf den sogenannten Aelteren Kunstverein, der mit der Künstlergenossenschaft verschmolzen ist und keine Special-Ausstellungen mehr veranstaltet. Ein Beweis dafür, daß nicht etwa nur das Selfgovernment die Kunstfreunde anlockt, sondern daß das Interesse an der Kunst im Allgemeinen im Wachsen begriffen ist. Unzweifelhaft hängt diese Erscheinung auch mit der enormen Entwickelung des allgemeinen Wohlstandes zusammen und mit dem mehr und mehr seiner Vollendung zuschreitenden Ausbau der neuen Stadttheile, welche Hunderten von Familien Anlaß und Gelegenheit zu einer künstlerisch ausgestatteten Existenz bieten. Kurz, über die Oede und Flauheit unseres Kunstmarktes darf Niemand sich beklagen. Was nur irgend gut und gangbar ist, findet hier leicht seinen Liebhaber und Bewunderer.

Damit soll nun allerdings beileibe nicht gesagt sein, daß alles hier in jüngster Zeit Bewunderte auch liebhabenswerth und alles Gangbare zugleich gut sei. Im Gegentheil haben uns namentlich die ersten diesjährigen Ausstellungen des Oesterreichischen Kunstvereins unter der beliebten Devise von „Sensationsbildern" einige Größen von sehr ephemerer Bedeutung vorgeführt, welche die höchste Zugkraft auf das Publikum ausübten. So die „wilde Jagd" von Cordes, das „reitende Aquarium", wie es der Berliner Witz genannt hat. Ich unterschreibe vollständig, was von verschiedenen Ihrer Berichterstatter über das allerdings virtuos behandelte Bild gesagt worden ist: es ist mehr als ein verkehrter Griff, es ist eine Verirrung. Seltsam, daß gerade diese Abnormität an einem unserer erfahrensten Liebhaber um theures Geld ihren Käufer gefunden hat! Mit Ed. Hildebrandt's blitzblauem: „Unter dem Aequator" wäre es vielleicht ebenso gegangen, wenn hier das abwehrende Urtheil der gesammten stimmberechtigten Kritik nicht ein Veto eingelegt hätte. Da ist in der That schon das Aeußerste rein äußerlicher Bravour erreicht; die Farbe liegt bleischwer auf den wolligen Luft- und Wogenmassen, und der Reiz, den ein gewaltiges, fremdartiges Naturspiel üben könnte, ist ganz in der Sucht nach dem Capriciösen und Niedagewesenen untergegangen. — Gerechtes Aufsehen hat dagegen in den letzten Wochen das „Derby-Rennen" von W. Frith gemacht, wohl eine Replik des durch die große Londoner Ausstellung bekannt gewordenen Bildes. Das Werk zieht durch seinen frischen, gesunden Ton schon von fern die Blicke des Beschauers auf sich und fesselt sie durch die Fülle scharf beobachteter und meisterhaft wiedergegebener Details an Menschen und Dingen. Ganz vortrefflich ist insbesondere die Behandlung der Luftperspektive, der Ausblick auf die weit sich hinziehende Rennbahn mit den Tausenden durcheinander wogender Zuschauer, von denen man einen jeden auch noch im fernsten Hintergrunde in seinem Thun und Treiben verfolgen zu können meint. Das Bild hat wohl nur wegen seines für unsre Verhältnisse noch immer ungewöhnlich hohen Preises bisher keinen Käufer gefunden.

Ein nicht genug anzuerkennendes Verdienst erwarb sich der Oesterreichische Kunstverein durch die in der „Kunstchronik" mehrfach erwähnte Genelli=Ausstellung. Sie brachte uns manches hier nie gesehene Werk des genialen Meisters aus den Sammlungen auswärtiger Kunstfreunde, namentlich aus Leipzig, aber auch für die hiesigen Besitzer von Genelli'schen Zeichnungen und Aquarellen war sie ein Sporn, ihre theils vor langen Jahren, theils noch gar nicht ausgestellt gewesenen Schätze den Verehrern Genelli's zugänglich zu machen. So haben wir uns denn an den vier großen Aquarellen im Besitze des Freih. S. G. von Sina: „Apoll", „Homer", „Sappho" und „Aesop" wieder einmal mit Muße weiden können und außer den sechs Blättern, welche die Frau Fürstin Hohenlohe=Schillingsfürst bereits früher einmal dem Oesterreichischen Kunstverein überlassen hatte, noch sieben andere in demselben Besitz befindliche zum ersten Mal gesehen. Dazu gehören die beiden Bleistiftzeichnungen: „Ständchen der Hirten" und „Ständchen der Engel" (Flucht nach Aegypten) — ersteres Blatt wiederholt in einer Zeichnung bei Hrn. Flinsch in Leipzig — und die Blumen=Arabeske („Aehren und Winde"). In den beiden Darstellungen der Flucht nach Aegypten erreicht der Meister eine Innigkeit des Ausdrucks und eine weiche Anmuth des Stils, welche geradezu an die Venetianer des Quattrocento gemahnen; die musicirenden Engel hat ein Bellini nicht lieblicher und naiver gebildet. Die Blumenzeichnung bekundet den eminenten Schönheitssinn des Meisters wieder auf einem neuen Gebiet: Kornähren und Winden, ja selbst den herumflatternden Schmetterling bannt er in die großartige Rhythmik seiner Linien hinein. Auch aus dem Besitz unserer akademischen Handzeichnungensammlung und von sonstigen kunstliebenden Privatleuten (Graf Victor Wimpffen, Nicolaus Dumba, Anton Mayer) waren schöne Beiträge zugesteuert. Die Witwe Genelli's sandte den großen, prachtvoll gezeichneten Karton: „Jupiter, auf den Flügeln der Nacht nach Liebesabenteuern spähend". Ich bedauere es lebhaft, daß von keiner unserer öffentlichen Kunstsammlungen Schritte gethan worden sind, um dieses Werk der Kaiserstadt zu erhalten.

Mit einer ähnlichen Klage muß ich die Besprechung der „Internationalen Ausstellung" beginnen, welche von der Genossenschaft der bildenden Künstler in unserm Künstlerhause während der letzten Wochen veranstaltet war. Zahlreiche Ankäufe von Liebhabern, Vereinen und Museen wurden auf dieser Ausstellung gemacht: aber eine wahre Perle ernster, echt deutscher Kunst, Ed. Steinle's farbiger Karton zu Shakespeare's „Was ihr wollt" blieb unverkauft in seinem bescheidenen Winkel hängen. Solche Vorkommnisse werfen ein eigenes Licht auf den in manchen unserer maßgebenden Kreise herrschenden Geschmack und zeigen, daß man es hier sich noch immer nicht sehr am Herzen liegen läßt, das früher an Männern wie Steinle, Schwind und andern, erst im Auslande zu Ehren gebrachten Söhnen Wien's begangene Unrecht wieder gut zu machen. Gerade solche Schöpfungen, wie dieser von echtester Poesie durchhauchte, streng und meisterhaft gezeichnete und in duftigen Farben zart und harmonisch kolorirte Karton, wären geeignet, unserer Jugend höhere und klarere Vorstellungen von den Aufgaben der Kunst beizubringen, als sie sie nach den Anschauungen und Forderungen des Tages sich zu bilden pflegen. Die Zeit rückt immer näher, in welcher die Traditionen der großen deutschen Kunst, wie sie ein Cornelius wieder heraufgeführt, aus dem lebendigen Gedächtniß der Menge verschwunden sein werden. Um so gebieterischer tritt an die Schule und an den Staat, welcher der Schirmherr der Schule ist, die Pflicht heran, dafür zu sorgen, daß dieselben wenigstens für die Bildung der nachwachsenden Künstlergeneration nicht ganz verloren gehen. Sonst stehen wir nächstens wieder am Anfange des Zopfs. Eine Kartonsammlung, mit den beiden genannten Werken von Steinle und Genelli begründet und durch die schönsten Kartons von Schwind für das Opernhaus, von Führich für die Lerchenfelder Kirche u. A. vermehrt, wäre eine wahre Wohlthat für Wien!

Die Historienmalerei brachte uns auf der Ausstellung sonst nur wenig Neues. Ruben stellte mehrere Kartons zu seinen Fresken im Prager Belvedere aus, Laufberger desgleichen zu seinem Vorhang im Opernhause, ebenso Guffens und Swerts eine Reihe ihrer bekannten Kartons, H. Schwemminger eine freie Wiederholung seines großen Oelgemäldes im Belvedere: „Die Kraniche des Ibykus", Victor Müller seinen „Hamlet und Horazio mit dem Todtengräber", den einer Ihrer Münchener Korrespondenten vor Kurzem ausführlich besprochen hat; hier blieb das in einem feinen grauen Ton gehaltene Bild, vielleicht zum Theil wegen des unvortheilhaften Platzes, den man ihm gegeben, ohne jede tiefere Wirkung. Noch schlimmer ging es dem begabten A. Feuerbach mit seiner großen Auswahl historischer und porträtartiger Gemälde. Sie wurden wegen ihres fahlen, grau=violetten Tons und ihrer zwar tüchtigen, aber einer unschönen Modellmäßigkeit anheimgefallenen Zeichnung von Publikum und Kritik einstimmig abgelehnt. Nur die „Bianca Capella" mag hievon ausgenommen bleiben; sie fand auch ihren Käufer.

Im Porträtfache trug ein Franzose die Palme davon, und zwar kein Maler von eminentem Range, der aber über eine schlichte Natürlichkeit der Auffassung und eine höchst solide Zeichnung gebietet, E. Dubufe, mit seinem Porträt des Komponisten Gounod. Einige vortreffliche Studienköpfe und Brustbilder brachten G. Gaul und George=Mayer zur Ausstellung.

Das historische Episodenbild war mit am besten vertreten. Hier haben wir vor Allem den

ersten großen Erfolg eines in der Schule Piloty's gebildeten Tirolers, Franz Defregger, zu verzeichnen. Seine „Scene aus Speckbacher's Leben" zeugt von so kerngesunder Anschauung, einem so eminenten Talent für Charakteristik und ist namentlich in einzelnen Köpfen so meisterhaft gemalt, daß wir die schönsten Hoffnungen auf die Entwickelung des jungen Künstlers setzen. Möge er, der sich die tüchtigen Seiten seiner Schule so schnell und sicher angeeignet hat, nur vor deren Unarten auch fernerhin glücklich bewahrt bleiben! — Eine lebendige Schilderung aus dem dreißigjährigen Kriege (die Schweden vor Prag) brachte H. Eichler zur Ausstellung, Theodor Kaufmann seine kürzlich durch die Illustrirte Zeitung in weiteren deutschen Kreisen bekannt gewordenen interessanten Scenen aus dem Nordamerikanischen Kriegsleben, Brion einen unglaublichen „Schöpfungstag", der von einem unserer Witzblätter treffend als Weltschöpfer auf dem Velocipède karikirt wurde, endlich Fr. Pecht eine etwas veränderte Wiederholung seines „Goethe in Carlsruhe", von dem nächstens ein großer Stich zu erwarten ist.

Unter den Wiener Genremalern hat Alois Schönn mit seinem Interieur eines türkischen Hauses in Stambul und einigen prächtigen Judenbildern aus Krakau („Vorhof einer Synagoge", „Markt" u. s. w.) gerechten Erfolg erzielt. Wir sehen ihn mit Freude das übertrieben bunte Kolorit wieder abstreifen, in welches er sich einige Zeit lang hinein verirrt hatte, und zu einer frischen, gesunden Farbe zurückkehren. — Neben ihm hat es mir besonders P. C. Castan's „Aeltester Sohn der Witwe" angethan, ein rührendes Stück echter Natur, durch dessen schlichte Schönheit die manieristischen und archaïstischen Virtuosenstücke eines Levy, Tissot, Vibert u. A. tief in Schatten treten. Eine achtungsvolle Reverenz dagegen vor Gérome's abgeschlagenen Köpfen vor der Pforte einer Moschee zu Kairo! Wer so viel Grausen mit solcher Delikatesse zu tranchiren weiß, daß wir uns davor setzen wie vor einen Teller mit Austern, der muß jedenfalls seine Sache verstehen. Mir fallen bei dieser schrecklichen Mahlzeit als Gegenstücke einige reizende Stillleben unseres trefflichen Schödl ein: das Beste dieser Art, welches die Ausstellung zu bieten hatte.

Im Thierstück traten wieder, wie vorigen Herbst, Fr. Voltz und R. Koller mit einander in die Schranken, der Letztere mit einem großen Bilde: „Mittagsmahl auf dem Felde", welches in der meisterhaften Charakteristik der Thiere und in der schlagenden Wahrheit seiner schwülen Mittagsstimmung die ganze Tüchtigkeit des Künstlers offenbarte, als Bild jedoch von Voltz's „Kühen unter Eichen am See" meines Erachtens weit übertroffen ward. Das ebenso schön gezeichnete wie fein und im goldigsten Ton gemalte Thierstück des Münchener Meisters hatte denn auch sofort nach Eröffnung der Ausstellungsräume seinen Käufer gefunden.

Die Landschaft war, nach allen Richtungen der Windrose hin, außerordentlich zahlreich und durch vortreffliche Werke, aber durch keine Leistung von durchschlagendem Erfolge vertreten. Die großen Bilder von O. Achenbach: „Aus Italien" (mit einer Gruppe von Pinien, Cypressen und immergrünen Eichen im Mittelgrunde) und von E. Schleich: „Chiemsee vom Westende bei Prien" stammen aus älterer Zeit; ersteres gehört zu den glänzendsten Werken des Meisters. A. Zimmermann war durch eine Schweizerlandschaft von großer und origineller Auffassung und durch den stimmungsvollen „Schwarzensee bei Berchtesgaden" repräsentirt. Als ausgesprochene Anhänger der Stimmungslandschaft im Sinne des französischen „paysage intime" dokumentirten sich seine talentvollen Schüler Jettel, Ruß, Schindler und Ribarz, der erstgenannte mit seiner Empfindung, der zweite mit dem tüchtigsten Können, beide aber nicht ohne einen gewissen Hang zu manieristischen Uebertreibungen. A. Gude brachte wieder eine sonndurchglänzte Chiemseelandschaft, sein Schüler Fr. Sturm eine vortreffliche Marine von der Küste bei Warnemünde zur Schau. Unter den Münchener Vertretern der Stimmungslandschaft nenne ich A. Lier und A. Stademann; von ersterem lag eine große Isarlandschaft vor, besonders durch ihren feinen, warmen Gesammtton ausgezeichnet. Von unseren Wienern seien schließlich noch hervorgehoben: Halauska's „Mainlandschaft", Anton Ebert's „Ansicht von Dachau", der „Gosausee" von Hansch und die „Ungarische Fischerhütte" von Leopold Müller.

Plastik, Architektur und graphische Künste haben nun einmal das Schicksal, in den Ausstellungsberichten den Anhang zu bilden. Und sie verdienen dies, wenn für sie nicht besser gesorgt wird, wie z. B. im vorliegenden Falle. Die Baukunst war nur durch die vortrefflichen Publikationen der „Wiener Bauhütte", von denen einige Blätter geradezu musterhaft zu nennen sind, in würdiger Weise repräsentirt. Unter den plastischen Werken hat F. Pönninger's Modell zu der Reiterstatue des Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig einen ehrenvollen Erfolg erzielt. Für die graphischen Künste war nur durch einige französische Blätter einigermaßen anständig gesorgt, so durch Henriquel-Dupont's „heil. Katharina" nach Correggio und Rossello's „Christus" nach Ph. de Champagne, das jüngst erschienene Blatt der in der Kunstchronik neulich begrüßten „Société française pour la gravure."

Im Anschluß an diese Leistung des französischen Vereins will ich nicht verabsäumen zu berichten, daß man hier außer dem vom Hofe ausgegangenen Schritten zur Förderung des Kupferstichs nun auch von anderer Seite sich in demselben Sinne zu rühren beginnt. Der oben erwähnte

Aeltere Kunstverein hat nämlich beschlossen, auf seine Vereinsblätter künftig mehr Sorgfalt zu verwenden, als es in der letzten Zeit geschehen konnte. So wird, wie ich höre, demnächst ein großes Blatt nach Führich an die Mitglieder vertheilt werden. Außerdem hat sich der Verein mit Professor Jacoby in's Einvernehmen gesetzt, um durch dessen Schüler eine Anzahl hervorragender Werke österreichischer Meister in ausgeführten Farbenstichen anfertigen zu lassen. Die künstlerische Leitung übernimmt Jakoby. Für die ersten Publikationen sind Laufberger's Vorhang, Defregger's „Speckbacher" und Friedländer's „Invaliden" in Aussicht genommen.

Notizen.

Zu „Abraham und Isaak" von Jan Livens. (Heft I der Zeitschrift von diesem Jahre.) Ueber die gleichzeitige literarische Beglaubigung des von mir eingeführten Bildes der Braunschweiger Galerie bin ich jetzt durch die freundliche Unterstützung zweier holländischen Forscher in der Lage, Sicheres mitzutheilen. Auf meine Anfrage hatte Herr Dr. P. Scheltema, Archivar der Stadt Amsterdam, die Güte, mir seine Ermittelungen bekannt zu machen, und neuerlich erfreute mich Herr C. Vosmaer im Haag aus freien Stücken durch eine genaue und erschöpfende Mittheilung, der ich mit seiner ausdrücklichen Erlaubniß Folgendes entnehme:

Philip Angel, holländischer Maler und Kupferätzer, — ein Bild von ihm, todte Vögel auf einem Tische, mit dem Namen und der Jahreszahl 1650 bezeichnet, besitzt Herr B. Suermondt in Aachen, — ließ im Jahre 1642 zu Leyden ein jetzt höchst seltenes Büchlein erscheinen unter dem Titel: „Philips Angels Lof der Schilder-Konst", kein Gedicht, sondern eine bei dem St. Lukasfeste vorgelesene Abhandlung über die Malerei, in der er dieser Kunst den Vorrang vor der Bildnerei vindicirt. Er spricht alsdann über verschiedene Maler und ihre Werke, u. A. auch über Rembrandt's Hochzeit des Simson – in der Dresdener Galerie — (zu vergleichen: C. Vosmaer's jüngst veröffentlichte Schrift: „Rembrandt, sa vie et ses oeuvres", La Haye, Nyhoff), und fährt dann fort (der holländische Text liegt mir in einer sauberen Abschrift vor, ich halte es aber für besser, gleich die Uebersetzung zu geben):

„Eben so etwas Ausgezeichnetes und doch Natürliches habe ich gefunden in einer Grisaille (?! graauwtje) von Jan Lievensz, auf der er das Opfer des Patriarchen Abraham abgebildet, doch ganz ungewöhnlich und ebenso eigenthümlich, nach Josephus I, 13, woselbst dieser sagt, daß, nachdem Gott das Vorhaben verhindert hatte, sie einander umarmten und küßten; was dieser große Geist sehr artig (wiewohl rauh) dargestellt hat, indem er den Brandaltar rauchen läßt, während sie einander umfassen."

In dieser Stelle ist es allerdings sehr befremdlich, das Bild als ein grau in grau gemaltes bezeichnet zu sehen. Indessen kann kaum gezweifelt werden, daß trotzdem unser Bild gemeint ist, da es im höchsten Grade unwahrscheinlich zu sein scheint, daß Livens zweimal denselben Gegenstand in derselben „eigenthümlichen" Auffassung nach einer bestimmten Schilderung eines alten Schriftstellers sollte gemalt haben; daß beide Darstellungen so gelungen ausgefallen sein sollten, wie die eine uns geschildert wird, die andre uns noch vorliegt; und daß gerade die den Zeitgenossen bedeutender scheinende verschollen sein und eine andere Darstellung desselben Gegenstandes die Erbschaft ihres Ruhmes angetreten haben sollte; denn die Beziehung der Stelle auf das Bild zu Braunschweig (früher zu Salzdahlum) ist schon ziemlich alt, wenngleich ich das älteste Citat nicht nachzuweisen vermag, eben so wenig wie den Ursprung des Irrthums, durch welchen Angel zu einem Dichter gestempelt worden. Zudem hat die Annahme viel Ansprechendes, daß Angel dem großen Rembrandt ein auch in räumlicher Beziehung nicht minder bedeutendes Werk des Livens wird gegenübergestellt haben, wie das Braunschweiger Bild ein solches ist, und so umfangreiche Tafeln in Grisaille-Manier dürften doch zu den größten Seltenheiten gehören, namentlich bei den Meistern des Helldunkels.

Schließlich sage ich den beiden genannten Herren für ihre gefällige Bemühung und freundliche Mittheilung meinen Dank. **Bruno Meyer.**

Berliner Dombaukonkurrenz. Die in dem Artikel des VIII. Heftes der Zeitschrift l. J. mitgetheilten Grundrisse sind verkleinerte Kopien aus der „Deutschen Bauzeitung", welche eine eingehende Abhandlung über denselben Gegenstand gebracht hat. Wir bemerken dies nachträglich, da es übersehen worden war, die Quelle in einer Note anzugeben. Die Vorlagen für die in besagtem Artikel in Holzschnitt wiedergegebenen perspektivischen Ansichten verdanken wir der Güte des Herrn K. E. O. Fritsch, Redakteurs der „Deutschen Bauzeitung."

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Eduard Hildebrandt.*)

Geb. 1817, gest. den 25. Oktober 1868.

„Der Maler malt eigentlich mit dem Auge; seine Kunst ist die Kunst, regelmäßig und schön zu sehen“, wirft Novalis in den Fragmenten zur Aesthetik und Literatur hin. Hat dieser Ausspruch den Sinn, daß es vor Allem darauf ankomme, das Auge zu einer eigenthümlichen, ungewöhnlichen Art, die Dinge anzuschauen, auszubilden, zu dressiren gleichsam, und ist der Gedanke richtig, so unterliegt es keinem Zweifel, daß die neuere Zeit keinen größeren Maler hervorgebracht hat, als Eduard Hildebrandt.

So frappant Neues in der Natur zu sehen und als künstlerischen Vorwurf sich gefügig zu machen, ist nicht leicht einem anderen Sterblichen beschieden gewesen, und was noch wunderbarer ist, ein großer Theil seiner Kunstgenossen, und nicht die unbedeutendsten, vergessen so weit jenen allgemeinen, mit Recht berüchtigten Künstlerneid, daß sie ihn geradezu als ihren Lehrmeister anerkennen, der ihnen die Augen geöffnet und sie sehen gelehrt hat. Und die gebildete Laienwelt ist im Allgemeinen ganz ihrer Ansicht und verehrt den Meister in mehr oder minder bewußter und aufrichtiger Bewunderung.

*) Als Vorlage für unser Holzschnittporträt hat eine von dem Verleger derselben, Herrn Paul Bette in Berlin, uns gütigst überlassene Photographie gedient.

Jedoch hat es schon seit langer Zeit nicht an solchen gefehlt, — und sie sind meist nicht zum Schlechtesten für das Kunsturtheil legitimirt, — die dem überlauten Beifall gegenüber sich in kühlerer Reserve verhielten und Hildebrandt's Kunst nicht diejenige Bedeutung zugestehen wollten, die seine Verehrer für dieselbe in Anspruch nahmen. Wurde den Vertretern solcher Anschauung von den Verfechtern der gegenüberstehenden Ansicht oft gereizt und hochfahrend begegnet und über sie der Bann der Geschmacks-, Urtheils- und Gefühlslosigkeit ausgesprochen, so konnte es nicht fehlen, daß jene ihr Verdikt, je besser es auf Gründen und klarer Einsicht beruhte, dagegen immer präciser und selbst mit einer gewissen Schroffheit formulirten: verhielt sich — ganz abnorm — die Bewunderung polemisch, so wurde die Kritik apologetisch, die abweichenden Meinungen aber traten einander mit der schneidigen Schärfe des principiellen Widerspruches entgegen. So — kann man von Hildebrandt sagen — „von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, schwankt sein Charakterbild in der Geschichte", die sich jetzt nach dem Ableben des Künstlers seiner künstlerischen Thätigkeit zu bemächtigen beginnt, und es wird nicht so leicht und schnell die noch schwankende Wage fest stehen.

Unter solchen Verhältnissen ist es ungewöhnlich schwierig, jetzt und an dieser Stelle einen zusammenfassenden Bericht, der zugleich ein Urtheil, Versuch wenigstens zur Begründung eines festen historischen Urtheils sein muß, über die Leistungen dieses merkwürdigen Meisters zu erstatten; und nur die dringende Aufforderung zu einem solchen durch mehrere Ausstellungen eines bedeutenden Theiles seiner Werke zu Berlin (seiner Gemälde im Marstallgebäude, seiner Weltreise-Aquarellen in Karfunkel's Central-Ausstellung, einer Kollektion von Aquarellen bis zum Jahre 1856 in den Gemächern der Königin-Wittwe im kgl. Schloß, während die Aquarellen von seiner ersten größeren Reise im Kupferstichkabinet vorliegen), mag das Unternehmen rechtfertigen, wenn auch vielleicht der Erfolg berechtigten Anforderungen allzuwenig entspricht. —

Orientiren wir uns zunächst ganz unbefangen über den Thatbestand, und zwar, da die Aquarellen nach ihren Hauptgruppen, wie sie den einzelnen größeren Reisen als Studien-Ausbeute entsprechen, im Ganzen bekannt, im Einzelnen für den Zweck dieser Uebersicht gleichgültig sind, durch eine der chronologischen Folge sich möglichst genau anschließende Betrachtung seiner Oelgemälde, wobei wir uns, da wir dabei kein charakteristisches oder irgend einmal besonderes Aufsehen erregendes Werk zu übergehen haben, auf die in jüngster Zeit in Berlin ausgestellt gewesenen Bilder beschränken. Es gewährt dies den seltenen Vortheil, daß sich unser Urtheil durchaus auf ganz frische Anschauungen und meist unmittelbare Vergleichung gründet.

Das älteste uns vorliegende datirte Bild, „Am Bollwerk", (Besitzer: Hauptmann Heitz) stammt aus dem Jahre 1838. Es ist noch durchaus Schülerarbeit, ebenso bescheiden dem Werthe wie der Ausdehnung nach. — Demnächst beginnt, wenn nicht unter einigen kleinen undatirten und herzlich unbedeutenden Bildchen sich solche befinden, die weiter zurückgehen, die Reihe mit dem Jahre 1840, in dem Hildebrandt seine Lehrzeit unter Wilhelm Krause's Leitung absolvirt hatte und die ersten selbständigen Schritte wagte. Hier stößt uns sofort ein umfangreiches Bild auf: „Leicht bewegte See mit Schiffen", Motiv von Swinemünde.*) Hier sehen wir die grauen, kurz bewegten, gleich Lämmern sich drängenden Wellen der Schule, die figürliche Staffage am Strande ist ungelenk und hart bunt,

*) Da für die Hildebrandt-Ausstellung weder ein Katolog angefertigt, noch auch durchgehends für korrekte und vollständige Bezeichnung der Bilder gesorgt war, so sind wir an manchen Stellen in Verlegenheit um die Daten; namentlich fehlt uns oft — wie eben hier — der Name des Besitzers.

sonst das sauber und klar — gänzlich ohne Luftton — gemalte Bild kühl grau, ohne Freiheit und ohne Leben. Noch keine Spur von einem schöpferischen Talent ist in irgend einer selbständigen, eigenartigen Regung zu entdecken. — Ein kleines schmutzig graues „Bollwerk am Strande" (Bes.: Hr. Raabe) verräth aber schon, obgleich im Ganzen noch sehr konventionell, den Versuch, natürlich zu werden. — Obgleich nicht datirt, dürfte auch ein größeres Bild aus der Verlassenschaft König Friedrich Wilhelm's IV., „Fischerboote den Hafen verlassend", hier oder wenig später anzuführen sein. Die bleigrauen Wellen gemahnen an den Einfluß Krause's, die Bewegungen des Wassers aber sind schon gut beobachtet und das Ganze hat einen gewissen frischen Zug. — Eine sehr bescheidene Aquarelle, „Fischer an einem Seile ein Boot an's Land ziehend" (Bes.: Prof. Hosemann), vollendet das Bild von dem jungen Künstler, wie er damals, mit dem nothdürftigsten Hausrath der malerischen Technik ausgestattet, „noch ungewiß, ob ihn der Gott beseele," von geheimnißvollem Drange getrieben in die weite Welt hinauszog. — Aus dem folgenden Jahre 1841 ist uns nur eine kleine „Marine" (Bes.: Prof. Hosemann), hellgrau, auffallend glatt und geleckt, bekannt geworden.

Eine merkwürdige Veränderung vollzieht sich nun in dem Künstler binnen Jahresfrist. Nicht sowohl, daß er die Natur gesehen und mit Hingebung studirt hat, fördert ihn und löst die Fesseln seines Genius, als vielmehr die Bekanntschaft mit einer Welt neuer malerischer Mittel. Die Schule Isabey's wandelt seine ganze bisherige Kunstübung von Grund aus um. An die Stelle einer pedantisch trockenen Naturnachbildung will sich ein frischer malerischer Sinn setzen, der mit mächtigen Mitteln den gewaltigen Zauber der Naturerscheinungen zu bannen unternimmt: das Leben der Farbe geht ihm auf, aber nicht ohne ihn durch große Anstrengungen und fast heillose Verwirrungen zu führen. Mitten in den Kämpfen zur Bewältigung des ungewohnten und störrischen Machwerks belauschen wir ihn in einem großen Bilde des Jahres 1842: „Bewegte See mit heimkehrenden Fischerbooten". Man sieht, wie er mit Mühe der Schwierigkeiten Herr wird, über der farbigen Wirkung die Natürlichkeit und Wahrheit des Eindrucks, über der Arbeit am Einzelnen den Zusammenhang aller Theile, die Tendenz zum einheitlichen Ganzen einbüßt. Die Bewegung des Wassers bleibt ohne alles Verständniß; der Himmel ist eine gemalte spanische Wand unmittelbar hinter den Booten, nur diese selbst mit ihrer Bemannung in der Mitte eine Gruppe, die Farbensinn und malerisches Gefühl bekundet. Das Bild hätte schon bedeutend gewonnen, wenn nur der gleichgültigen Bildfläche weniger wäre, so daß der malerische Effekt koncentrirter zur Wirkung käme. — Kein Zweifel übrigens, daß dieses oder ein ähnliches Bild vor bald dreißig Jahren nach Berlin oder gar nach Danzig geschickt, als ein wahres Weltwunder von unerhörter Schönheit angestaunt werden mußte. Es wich zu stark und in einer entschieden vortheilhaften und erfreuenden Weise von dem Gewohnten ab.

Bald gelang es Hildebrandt, der Weise seines neuen Meisters Herr zu werden. Er lernte die farbige Erscheinung als einheitliche anschauen und wiedergeben, und gefiel sich nun in malerischen Ansichten, die an Isabey in der auffallendsten Weise erinnern. Eine Straße in Lyon (1843) und als Pendant dazu eine Straße in Rouen (1847 gemalt, aber sicher nach früheren Studien; beide im Besitz des Geh. Commerzien-Raths L. Ravené) sind dafür vielleicht die bezeichnendsten Stücke. Auch eine andere „alte Straße", wohl nicht weniger aus einer französischen Altstadt, (1846) giebt ein meisterhaftes koloristisches Bild, nach Isabey's Vorgang, unverfälscht und wohlverstanden.

Doch noch immer fühlt der Künstler zwei Seelen in seiner Brust. Gelegentlich fällt er wieder in den Ton der Krause'schen Schule zurück, wie in zwei Ansichten von Helgoland (1843, Bes.: Hr. Raabe), die, ganz ohne Natur und Farbe, unglaublich gegen die erwähnten gleichzeitigen Bilder abstechen. Namentlich in Porträts — ausschließlich in kleinem Maßstabe,

besonders ein Knabe mit einem Hunde (1843) und ein sitzender Mann (1846; Bes. beider: Hr. Raabe), mehr noch ein alter Mann mit schwarzem Käppchen (Bes.: Maler H. Eschke), — bewegt sich sein Pinsel so linkisch und steif in trüben und harten Tönen ohne jede Spur von geistiger Zuthat zum Werke, daß es schwer wird, diese Gemälde, wenn sie auch außerhalb seines specifischen Genres liegen, in der Epoche eines hervorbrechenden Genies entstanden zu denken.

Bei anderen Anlässen wieder versucht er — gewiß mehr unwillkürlich, als bewußt experimentirend — auf derselben Tafel Kompromisse beider heterogenen Richtungen, wie in seinen „Fischerkindern am Strande" (1842; Bes.: Frau Comm.-Räthin Brüstlein), wo neben dem sehr unnatürlichen Wasser die Figurengruppe frisch und schön in der Farbe erscheint; oder in tastende, unsichere Versuche, die fast seiner unwerth sind, verirrt sich eine Partie von ungleich schönerem Schlage. So ist es mit einem großen Wintergenrebild von 1843, gegen dessen verblasene landschaftliche Theile die Genregruppe selbst recht erfreulich kontrastirt.

So hatte Hildebrandt wohl schon viel gelernt, aber der Fleiß, mit dem er suchte, war noch nicht durch glückliches Finden und Ergreifen belohnt und gekrönt; er hatte ausgelernt, aber er war noch nicht Meister, als das Jahr 1843 ihn im Auftrage des kunstliebenden Königs Friedrich Wilhelm IV. auf Veranlassung Alexander's von Humboldt in die Ferne führte, wo er zwei Jahre den Kontinent der neuen Welt durchmaß. Wohl eine köstliche Gelegenheit, zum Manne in der Kunst zu reifen, und für die Richtung Hildebrandt's epochemachend und entscheidend! Die jugendliche, fast excentrische Sehnsucht in die Ferne, sich selbst des Zieles nicht bewußt, — denn sie hörte auf, hätte sie ein bestimmtes, und das fernste ist ihrem kühnen Fluge noch zu nah, — diese Sehnsucht, die so leicht in begabten Naturen, zumal unter engen, drückenden Verhältnissen entsteht, wie sie auch Hildebrandt's Jugend umdunkelten, fand vorübergehend ein Genügen, und die neue Welt von Formen und Farben, von Licht und Luft wurde die Lebenssphäre seiner Kunst. Das Ungewöhnliche und Ueberraschende der ihn umgebenden Erscheinungen, das Blendende und Effektvolle der Naturphänomene erfüllte seine Seele. Er als der Erste unter den Meistern der modernen Landschaft that einen Blick in dieses Reich. Konnte er sich von einer glänzenderen Mission träumen lassen, als der Verkünder dieser frisch entdeckten landschaftlichen Schönheiten zu werden? Hier hatte er eine dankbare Aufgabe und ein ausgiebiges Feld zur Entfaltung einer selbständigen Kunst gefunden.

Sofort nach seiner Heimkehr geht er daran, sich dieser Aufgabe gewachsen zu machen; denn es wollte etwas heißen, dieses neue Gebiet für die Kunst zu erobern. Der erste uns vorliegende Versuch, „Ein tropischer Regen" (1845; Bes.: König Friedrich Wilhelm IV.), muß beinahe als ein gescheiterter angesehen werden. Die Größe der Terraindimensionen, der Reichthum an Formen, die Wuchtigkeit der Naturerscheinungen ist noch nicht beherrscht; die Mittel als solche treten noch zu sehr hervor. Nur dadurch ist das Bild ausgezeichnet, daß man deutlich erkennt, wie der Blick des Künstlers auf das Ganze des Eindruckes in seiner praegnanten Wesenheit gerichtet ist — Einen ganz anderen Weg betritt er in einem zweiten umfangreichen Bilde desselben Jahres, dessen Vorwurf vermuthlich auch der Tropenwelt Amerika's angehört. Wir sehen eine Stadt am breiten Wasser, dahinter Berge mit pittoresken Silhouetten. Heller Himmel wölbt sich darüber hin. Dies Bild steht in seiner Manier fast einzig da und kann als eine Probe gelten, wie weit sich die nüchterne, sparsame Malerei seiner ersten Schule, durch reichlichere Farbenmittel erweitert, auf die neuen Gegenstände anwenden läßt. Es ist ganz glatt und dünn gemalt, in breiten, verhältnißmäßig schwachen Tonmassen, fast geleckt, aber nicht peinlich in den Einzelheiten. Der Eindruck ist freundlich und ansprechend, aber unbedeutend, fast langweilig. Hildebrandt

fühlte wohl selbst, daß er damit das Wesen der Sache nicht getroffen, daß er das fremdartige Neue nicht in seinem eigenen Charakter, nicht in dem frappanten Effekt, der seinen Sinn sogleich gefangen genommen, wiedergegeben, sondern in den Bereich bekannter Vorwürfe hineingezogen hatte.

Das Jahr 1846 sah neben den schon erwähnten Bildern, in denen er sich wiederum mit dem Kreise seiner früheren Studien befreundete, ein größeres Bild entstehen, den Marktplatz einer amerikanischen Stadt — irren wir nicht, den S. Domingo-Platz in Mexiko — darstellend, mit reicher figürlicher Staffage. Die Aufgabe war hier leichter, insofern nicht die tropische Natur, sondern nur die tropische Sonne in ihrer Wirkung zu malen war, und der Gegensatz schwarzer und weißer Menschen und eine reiche, bunte Tracht treffliche Handhaben für eine bedeutende koloristische Behandlung darbot. So ist das Bild frisch, kräftig und besonders in der Farbe glänzend, wogegen nicht beschönigt werden kann, daß die Komposition keinen rechten Zusammenhalt hat.

Inzwischen fuhr der Anschauungskreis Hildebrandt's fort, sich zu erweitern, und die verschiedensten Himmelsstriche verlangten seinem Pinsel ihren charakteristischen Ton ab. Es ist eigenthümlich anzusehen, wie er sich anfangs mit dieser Schwierigkeit auseinandersetzt. Dem Jahre 1847 gehören wunderbar abweichende Bilder an: die Straße in Rouen in Isabey's Weise ist bereits erwähnt. Ein Wintergenrebild mit heimischem Motiv, Holzfäller und -Sammler, unter denen ein Alter sich das Pfeifchen anzündet, der Komposition nach recht hübsch, bleibt kühl im Ton und verfällt in den Schatten in harte Schwärzen. — Ein Ostseestrand (Bes.: König Friedrich Wilhelm IV.) verleugnet beinahe die französische Schule mit bleischwerem Himmel und lehmigem Wasser; nur ein Häuschen links und davor ein Boot mit Mannschaften ist gut zusammen in einem tiefen, kräftigen Farbenton, wird dadurch aber ein Bild im Bilde und fällt aus dem Ganzen heraus. — Ganz anders in dem Breitbilde des Pic de Teneriffa. Hier wendet er die Virtuosität seiner Technik auf, aber die Massen präsentiren sich in wenig gegliederter Anordnung, die Pläne sind mangelhaft gegen einander abgesetzt, nichts tritt dominirend hervor, es fehlt die Einheit. — Wie um kein Mittel unversucht zu lassen, sich über seinen Stoff zu stellen, thut er es räumlich, und malt St. Gloria, Rio Janeiro (Bes.: Hr. Ravené), von einem sehr hohen Standpunkt genommen, mit dem Blick über das Meer; ein recht gutes Bild, aber kein gutes Motiv und durch den gewählten point de vue nichts weniger als verbessert.

So war er bei mannichfachem Guten, das er erstrebte, und vielem Schönen, das er erreichte, noch nicht mit sich selbst und seiner Kunst im Klaren. Hätte er sich Zeit zum Besinnen, zum Verarbeiten des Aufgenommenen, zur Herausbildung seiner Eigenthümlichkeit gelassen, kein Zweifel, daß seine noch schwankende Darstellungsart sich abgeklärt und befestigt hätte. Statt dessen drängte es ihn, sich mit immer neuem Material zu überladen, wie in fieberischer Hast suchte er nach immer stärkeren Reizmitteln, sann auf immer drastischere Effekte, bis er allmählich dazu gelangen mußte, über all das widerspänstige und hemmende Detail zur Tagesordnung überzugehen, und den gewünschten Effekt rein und ausschließlich darzustellen. Der Weg, der ihn bis dahin führte, ist interessant genug zu beobachten.

Nach einer großen Reise durch den Westen Europa's und bis nach Madeira, von welcher Insel er 1848 jenes bekannte, wohl acht Fuß lange Panorama in Aquarell ausstellte, das wegen der Sorgfalt der Studien und der Neuheit der Darstellungsform allgemeines Aufsehen erregte, treffen wir ihn mit der Gestaltung seiner neuen Reiseeindrücke beschäftigt. Eine Ansicht von Lissabon in breitem Format, mit schlechtem Vordergrunde, aber sorgfältig gemalt (Bes.: Hr. Albert Arons) und das Fort Belem bei Lissabon (Bes.: Hr. W. Wittig) sind anspruchslose und schlichte Bilder und, wiewohl weder hervorstechend noch specifisch, doch an-

sprechend (beide 1849). — Gleichzeitig beginnen nun aber, erst vereinzelt und schüchtern, später immer häufiger und prätentiöser, jene Gemälde aufzutreten, welche die Darstellung der glänzendsten atmosphärischen Licht- und Farbenphänomene anstreben und bald den Haupttitel seines Ruhmes ausmachen sollten. Kap Vincente bei Madeira (Bes.: Hr. W. Wittig) versucht es nur erst mit scharfer Sonnenuntergangsbeleuchtung von der Seite her, bleibt zwar in den einzelnen Partien, besonders dem unkräftigen Wasser rechts und den Wolken darüber, ungleich, spricht aber im Ganzen angenehm an. Dagegen giebt eine Küste von Madeira (Bes.: Hr. Commerzien-Rath Borsig) das krasse Schauspiel eines bluthrothen Sonnenunterganges; trägt aber noch durchaus den Charakter einer Studie, der alle Abrundung zum Bilde fehlt.

Während des nächsten Jahres (1850) nehmen die Versuche mit den Wirkungen des Mondlichtes die Thätigkeit des Künstlers vorwiegend in Anspruch. Sie fallen zunächst nicht erfreulicher aus, als die mit der Sonne. Eine Küste bei Mondschein (Bes.: Hr. W. Wittig) und ein Mondschein bei Madeira (Bes.: Hr. Krieger) gemahnen uns unwillkürlich an Jean Aivazowsky, und man weiß, welche Ueberfülle von berechneter, kalter und verfehlter Effekthascherei die Berufung auf diesen Namen bezeichnet. (Ein Pendant zu letzterem Bildchen, einen Sonnenuntergang von karmoisinrother Farbe, besitzt Hr. Borsig.) — Ein Mondaufgang (Bes.: Hr. Borsig), klein und sehr verschmolzen gemalt, zeigt hinten in der Mitte der dicken schwarzen Nacht die mächtig große, intensiv gelbe Mondscheibe; das Bild sucht zu wirken durch den effektreichen Gegensatz, aber es bringt zur Entzweiung nicht die Versöhnung: das Licht durchdringt und belebt nicht die Finsterniß. — Ungleich gelungener stellt sich uns ein größerer Mondschein an der schottischen Küste dar (Bes.: Hr. Commerzien-Rath R. Prätorius). Rechts erblicken wir Fischerboote und Fischer um ein Feuer. Das Bild ist zwar auch etwas trocken und bleiern in den Tönen, eine Eigenart, von der sich Hildebrandt's Mondschein nie ganz zu emancipiren vermochte, aber die Wirkung mit den beiden Lichtquellen ungesucht und gut behandelt. — Hier ist wohl auch der Ort, zwei undatirte Bilder gleichen Gegenstandes, eine größere und eine kleinere „schottische Küste mit Pinguinen bevölkert" (Bes.: Hr. W. Wittig, resp. Hr. Borsig) anzuführen; zwei in einem in's schwärzliche fallenden Ton solide durchgeführte Arbeiten von ernstem und treffendem Charakter.

Von anderen Motiven, die Hildebrandt in demselben Jahre (1850) behandelte, erwähnen wir eine irische Genrescene (Bes.: Hr. L. Ravené), eine Bauernfamilie bei ihrer elenden Hütte in zwei Gruppen vereinigt, gut, wenn auch in der Komposition unruhig; und eine Ansicht von Rio Janeiro (Bes.: die Königin-Wittwe Elisabeth von Preußen). Von sehr hohem Standorte blicken wir über jähe Felsen hinab bis auf das Meer. Aber das Unkünstlerische der Vogelperspektive, die Verzerrung und Schiefheit derjenigen Linien, nach denen wir uns im Raum zu orientiren gewohnt sind, macht sich hier bei der Nähe des Vordergrundes besonders fühlbar. Zwar erkennen wir links im Terrain und in den Pflanzen und Ziegen ein auffallend sorgfältiges Detailstudium, und dieser Theil des Bildes kommt auch zu guter Wirkung. Um so weniger harmoniren aber die übrigen Theile damit, besonders das rechts zwischen den Felsen und dem Rahmen eingeklemmte indigoblaue Wasser: von Einheit hat dies Kunstwerk Nichts.

Dennoch ist es ein unvergleichliches Juwel gegen das Rio Janeiro vom Jahre 1851 (Bes.: Fürst Carolath), in dem sich zu der tropischen Naturschönheit der brasilianischen Hauptstadt und ihrer Umgebung der direkte Glanz der tropischen Sonne gesellt. Zur Linken erhebt sich ein gigantischer Felsen hinter einem Bouquet herrlicher tropischer Pflanzen, für sich betrachtet eine vortreffliche Gruppe in jeder Beziehung. Daneben aber in der Mitte der Bildfläche steht die blendend weiße Sonnenscheibe, und bringt einen vertikalen Lichtstreifen durch das ganze Bild hervor, in dem alle Formen verschwinden, wie in Photographien, die gegen das

Licht aufgenommen sind. Rechts von dieser Lichtzone schwimmt und verschwimmt das Meer in ihrem Abglanz. Man wird versucht, den Standpunkt dem Bilde gegenüber zu verändern, weil man unter Blendungen durch den Reflex vom Firniß zu leiden glaubt, aber es hilft kein Suchen: die Blendung bleibt, die Zerreißung der Bildfläche bleibt, und mit ihr bleibt die Unruhe und die Unerfreulichkeit des Eindruckes.

Noch drei kleinere Bilder mit Sonnen-Effekten sind aus demselben Jahre zu bemerken. Das Bildchen: „Bei Palermo" (Bes.: Hr. Borsig) versucht eine andere grelle Farbe, das Gelb, für den Sonnenuntergang zu verwenden, welche es scharf gegen den dunklen Vorgrund absetzt. Als Studie ganz leidlich, würde das Bild als solches angesehen an einem zu starken sich Vordrängen des Materials laboriren, vor dem die malerische Pointe zurücktritt. — Indessen scheint die selbstgewählte Aufgabe an sich zu einer massigeren Behandlung des farbigen Mittels gedrängt zu haben. Nur ganze Berge von Farben in den intensivsten Tönen konnten dem Problem, von welchem Mirza Schaffy als von einem selbstredend unmöglichen spricht, zu genügen scheinen. Aber eben auch so nur scheinen. Die helle Sonne, strahlend im mittägigen Glanze, wie sie das kleine „Madeira" (Bes.: Hr. Geh.-Rath Rietz) zu schildern unternimmt, will sich trotz der in dieser überpastosen Studie aufgehäuften Farbenmassen in ihrer lichten Herrlichkeit nicht darstellen lassen. Und in einem „Abend auf Madeira" (Bes.: Herzog v. Ratibor) bemühen sich dicke Farbenflocken von fiebrischem Kolorit, die angeschienenen Wolken am blauen Himmel nachzuahmen. Vergebens! Der Versuch, die glänzenden Himmelserscheinungen zum Mittel- und Schwerpunkt der Malerei zu machen und diese Absicht durch massenhaften Aufwand drastischer materieller Mittel zu erzwingen, scheint mißlungen.

Aber statt sich an den kleinen Versuchen genügen zu lassen, geht Hildebrandt bald zu größern und zu den größten Wagnissen vor, und um sich freie Hand zu verschaffen, entledigt er sich je mehr und mehr „von jenen Fesseln allen, die wohlgemuthet er bisher getragen," der Sorge um die Formen des Detail, der Rücksicht auf Reichthum und Abrundung der Sujets, ja endlich der Achtung vor der Wahrheit seiner Darstellungen. So, vermuthlich schon in demselben Jahre, in dem Fort St. Elmo bei Neapel (Bes.: Hr. Magnus Hermann) mit schreiendem Sonnenuntergangseffekt und einer Behandlung der Form, die ein wahrer Hohn auf Alles ist, was Zeichnung heißt, und in diesem Sansculottismus selbst in den spätesten Bildern wenigstens nicht übertroffen wird: das Fort sieht aus wie ein sich gestaltender Feuerwerkskörper, wenn nicht selbst dieser Vergleich noch zu viel Präcision einschließt.

In demselben Maße, als diese verderbliche Richtung sich seiner bemächtigte, kehrte ihm der gute Genius seiner Kunst den Rücken; doch nur zögernd und nicht ohne unter seinem Pinsel noch einige Werke hervorgehen zu lassen, die den wahren Künstler in ihm bekunden. Auch noch aus dem Jahre 1851 bleibt ein kleines niedliches und liebliches Bildchen „Pferdeliebe" (Bes.: Hr. v. Jakobs), zwei Pferde, von denen das eine den Kopf auf den Hals des andern legt, als eine, wenn auch unbedeutende, so doch erfreuliche Leistung zu erwähnen; und ein Mondschein an der schottischen Küste (Bes.: Hr. Nitze) mit sehr düstrem Vordergrund und „blauer" Ferne, verschmolzen gemalt, zeigt einen so schönen poetischen Lichteffekt, wie er zugleich mit solcher Maßhaltigkeit bei Hildebrandt nur selten wieder angetroffen wird. — Eine wenig abweichende Wiederholung dieses Bildes vom Jahre 1853 (Bes.: Gräfin Lüttichau) fällt in den dunklen Partien mehr in's Schwärzliche und wirkt daher im Ganzen schwer.

Noch eines italienischen Motives, Neapel mit dem Vesuv, dessen Bearbeitung wohl auch ungefähr in diese Jahre zu fallen scheint, gedenken wir hier, schon weil noch mehr als unter Hildebrandt's Aquarellen unter seinen ausgeführten Bildern Ansichten von Italien selten sind: „Was Alle sahen, reizt ihn nicht", sagt einer seiner Lobredner. Wir lassen das Motiv gelten, jedem die Nutzanwendung auf das Urtheil über die künstlerische Richtung Hildebrandt's

und jenem die Sisyphus-Arbeit überlassend, diesen Mühlstein auf die Spitze des vermeintlich errichteten Ehrendenkmales zu wälzen. Weiße Häuser in Zuckerwerkmanier, ohne Form und Charakter, ziehen sich um den Golf; ein Park im Schatten links, ohne den langweiligen nächsten Vorgrund, wäre ein Bild. Dem Ganzen fehlt wieder die ruhige Einheit der überlegten Komposition.

Auch aus dem Jahre 1852 stellen wir zwei dem Umfange nach bescheidene und auch ohne alle Prätention vorgetragene Bilder von einnehmender Wirkung voran. In einer flachen Ebene bei Kairo sehen wir an einem ruhigen Wasser, einer Teichbucht etwa, drei storchähnliche Geschöpfe; hinter dem Wasser einzelne hohe Palmen, weiter hin einen hohen Wald, über den zur linken eine Moschee herüberragt. Ein höchst reizvoller Abenddämmerungston ist über das Ganze gegossen; das maßvolle Impasto drängt das Material dem Beschauer nicht auf. Man kommt zur Versenkung in den Gegenstand, das Bild hat Stimmung. Aehnlich einfach, schlicht und wahr, wenn auch nicht so trefflich, behandelt das zweite Bild (Bes.: Frau Humbert), die Bai von Madeira. — Dagegen scheint es, als ob eine „Küste von Madeira" (Bes.: Hr. Borsig) blos dazu da wäre, dem feinen Luftton zur Folie zu dienen. Das Meer, mit einigen Booten besetzt, ohne eine Spur seiner eigenthümlichen Beweglichkeit und Klarheit, von schwerer Bläue, gemahnt an die Imitationen der Bühne. Man sieht deutlich, es ist mit Nonchalance behandelt.

Aus dem Jahre 1853 heben wir drei Bilder als bezeichnend heraus. Zwei davon behandeln das Marmorameer. Ein großes Bild (Bes.: Hr. Anker) zeigt uns in gelber Tönung einen Sonnenuntergang hinter schlanken Cypressen. Die Mitte nimmt ein Fort oder Kastell ein, rechts im Schatten ruht die kühle Bläue des Meeres. Die Zeichnung fällt durch Schärfe und Klarheit auf. Die Wirkung der Beleuchtung ist etwas übertrieben, doch noch nicht geradezu unwahr; wiewohl die wunderbar bunten Reflexe auf dem Gebäude nur einer raffinirten Berechnung auf einen frappanten Effekt ihren Ursprung verdanken. Doch sind diese bunt durcheinander glitzernden Glanzlichter, das Vorspiel zu späteren outrirten Effektstücken, hier noch gemäßigt und beherrscht innerhalb der Gränzen des Schönen und Erlaubten, zu einem Gesammteindruck von harmonischer Fülle verbunden, zu dem nur das Wasser in störendem und unvermitteltem Gegensatze steht. — Das andere Bild (Bes.: Hr. B. Gerson) zeigt rechts Schloß und Park, oben ganz schlichten Himmel, weiter herab die brandrothe Sonnenscheibe. Daß hier auf diesem Wege etwas Besonderes erreicht oder gefördert wäre, läßt sich eben nicht sagen. — In einem Genrebilde, Kinder um einen Schlitten auf dem Eise, nimmt er die schon früher beliebten Wintermotive wieder auf, die er bald auch ganz in die Sphäre seiner Lichteffektstudien hinein zu ziehen verstand. Hier bricht, mit dem alten Gegenstande, auch der frühere bleigraue Ton wieder durch.

Das folgende Jahr 1854 bezeichnen uns zunächst zwei wirklich schöne Bilder mit Seemotiven. „Fluthzeit" (Bes.: Hr. Albert Wolfs), ziemlich groß, müßte nur in dem Wasser natürlicher, beweglicher, flüssiger sein, um vortrefflich zu heißen. Bei der großen Scenerie tritt doch die Großartigkeit der Meeresnatur herrlich in die Erscheinung. Diesem sehr ähnlich, aber noch vorzüglicher, ist der „Strand" (Bes.: Frau Brüstlein). — Auf einer riesigen Leinwand „Am Gosau-See" (Bes.: Herzog v. Ratibor) hat er dagegen einen ganz geistlosen Abklatsch der Wirklichkeit in Dekorationsmalermanier gegeben, eine unerquickliche Arbeit, deren Wirkung selbst aus weiter Ferne noch ohne Rundung und Vertiefung bleibt. — Ganz dasselbe gilt von dem gleich großen „Alpenglühen" (Bes.: Frau Fallou), nach der neulich erwähnten Studie von der Auktion. Von dem Haupteffekt kann nicht anders geurtheilt werden, als bei Gelegenheit der Studie. Die ungeschlachten Kühe aber, die im dunklen Vorgrunde den abschüssigen Gebirgspfad daherwandeln, tragen gar wenig dazu bei, mit dem Ganzen zu versöhnen.

— Unter der Veranda eines öffentlichen Gartenlokals gleich dem Vorigen ganz brauchbar, verliert es jeden Anspruch auf Schonung in der Beurtheilung, sobald es sich anmaßt, als Kunstwerk zu gelten. — S. Giorgio zu Venedig bei Mondschein (Bes.: Hr. Borsig), ganz blau oder blaugrau, tonlos, ohne jede Bewegung, ist, wennschon nicht ohne einen gewissen unheimlichen Reiz, nur als Experiment zu betrachten und als solches verfehlt.

Dagegen giebt ein „Mondschein an der schottischen Küste" vom Jahre 1855 wieder Anlaß, den Künstler in einem glücklichen Moment des Gelingens zu bewundern. Hier ist er wahr, gemäßigt, voll Respekt vor der Einzelform; und wenn das Bild auch nicht gerade tiefe Stimmung hat, so besitzt es doch einen klangvollen Ton. — Auch ein braungrauer Mondschein — Andreas Achenbach hat jüngst ein paar Mal dasselbe Problem zu lösen versucht — wirkt angenehm. Das sehr einfache Motiv, ein mäßig breites Wasser mit einer oder mehreren Mühlen auf einer leichten Erhöhung und mit einigen Bäumen muß ihm besonders zugesagt haben. Die Ausstellung im Marstall wies allein vier Wiederholungen desselben auf. Bei zweien aus dem Jahre 1860 (Bes.: Hr. M. Wolff und Hr. Commerz.-Rath Wilh. Friedeberg, das Exemplar des letzteren von der Gegenseite,) ist eine Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern daraus geworden, mit hellgelber Luft und Wasserspiegelung auf dem Eise, nach dem Universalrecept, das für die in den letzten Jahren sehr häufigen, besonders für den Kunsthandel gearbeiteten Winterlichteffektstücke stereotyp geworden. Die Formen, namentlich die der Bäume, werden dabei auf's Aeußerste vernachlässigt, plump und mißgestaltet. Das letzte Bild dieser Gattung war das große, fast fertige aus dem Nachlasse, welches den höchsten Preis bei der Auktion erreichte (Bes.: Hr. Göhde), während ein anderes besonders hervorstechendes Bild, welches sich — nach unserem Berichte — bei der Auktion unter der Hand aus einem unfertigen in ein vollendetes verwandelte*), die große Landschaft mit Mühlen (Bes.: Hr. Hermann Eschke), noch eine letzte, wiewohl stark veränderte Version jenes Lieblingsthema's darstellte. — Dasselbe Genre repräsentirt auch schon eine Winterlandschaft des Jahres 1855 (Bes.: Hr. Borsig). — Am Brienzer See (Bes.: Hr. B. Gerson) erhält durch den sehr hoch genommenen Standpunkt wieder eine mangelhafte, unbefriedigende Linienführung. Die uncharakteristischen Flächen und die zerfahrenen Töne sind zudem mit derselben dekorationsmäßigen Flüchtigkeit behandelt, wie bei dem Gosau-See, was hier um so unangenehmer wirkt, als das Format beträchtlich kleiner ist.

Eine eigenthümliche Gattung von Bildern, die gleichsam wie in Parenthese innerhalb seiner Kunstentwickelung steht, beginnt in diesem selben Jahre mit den beiden Ansichten von Bethlehem und von Jerusalem von Nordost, denen im folgenden Jahre der Teich Bethesda und Nazareth von Südost folgten (Bes.: König Friedrich Wilhelm IV.). Ziemlich groß und streng objektiv, aber trocken und ohne jeden Reiz, lassen sie es sich allzusehr abmerken, daß sie bloß auf Bestellung des hohen königlichen Gönners gemalt sind; sie nehmen keinerlei weiteres Interesse in Anspruch, als dasjenige, welches ihnen die dargestellten Oertlichkeiten kraft ihrer religiös-historischen Weihe mittheilen.

Noch bleibt eins der erfreulichsten und wohlthuendsten Werke Hildebrandt'scher Kunst,

---

*) Zu diesem Bericht sind wir verpflichtet, hier zwei Berichtigungen zu geben. Der Verfasser des Auktionskataloges war nämlich nicht Hr. Eschke, sondern der als Zeichner und Feuilletonist bekannte Hr. Ludwig Pietsch (beiläufig einer der überschwänglichsten Vergötterer Hildebrandt's); und die Erklärung, die Hr. Eschke bei der Auktion zu dem in Rede stehenden Bilde gab, und die allgemein in dem von uns wiedergegebenen Sinne aufgefaßt worden, bezweckte vielmehr zu konstatiren, daß unter diesem unvollendeten Bilde ein fertiges Sonnenbild steckte, das bereits ausgestellt gewesen, aber des Meisters Zufriedenheit nicht hatte und deshalb von ihm einfach gleich einer frischen Leinwand von Neuem übermalt wurde, das aber natürlich — mit Aufopferung der in ihrem jetzigen Stadium noch ziemlich werthlosen Uebermalung — wiedergewonnen werden könnte.

welches gleichfalls diesem Jahre, 1855, angehört, zu erwähnen: „Morgenfrühe mit spielenden Kindern" (Bes.: Hr. M. Reichenheim), höchst glücklich in dem kühlen, scharfen Morgenhauch des Strandes, wenn der klare Luftton auch vielleicht etwas zu massiv, zu sehr Farbe ist. Das Figürliche, Kinder, die sich auf einem Brett schaukeln, zeigt schon etwas gedrängte Verhältnisse, hat aber doch noch feste, klare Formen und ist voll Leben und Bewegung, kindlicher Unschuld und graziöser Laune. Das Ganze ist in der Komposition freilich wieder nicht recht koncentrirt und abgerundet: das untere rechte Viertel der Leinwand oder wenig mehr enthält eigentlich das Bild; das Uebrige ist eine Erweiterung, die für denjenigen, der dem geistigen Schwergewicht menschlicher Lebensregungen eine vorzügliche Empfänglichkeit entgegenbringt, verhältnißmäßig leer und überhängend ist, für denjenigen aber, der den Landschafter und zumal den Maler des Lufttons vorzugsweise liebt und bewundert, die Figurengruppe aufhebt und erdrückt. Wohl zu verstehen, es ist das Mißverhältniß der Theile in der Bildfläche, was wir zu rügen finden, nicht etwa ein Herausfallen der Gruppe im Ton; im Gegentheil, in Bezug auf das Hineinwachsen der Figuren in das Terrain und in den Luftton, eine bei eigentlichen Figurenmalern oft vermißte Schönheit, steht das Bild, wie fast alle Staffagen in Hildebrandt's Gemälden, über allem Tadel erhaben da, und überhaupt soll das anfangs ausgesprochene Urtheil, daß dies eine seiner vorzüglichsten Leistungen ist, in vollem Umfange aufrecht erhalten bleiben. — Fügen wir hier gleich, unbekannt mit der Zeit der Entstehung, die aber sehr wohl mit der hier betrachteten zusammenfallen kann, ein Bild an, das gleichfalls zu den vollkommensten Schöpfungen seines Pinsels gehört, eine „Stürmische See" (Bes.: Hr. A. Meyer) mit einem segelnden Boot und Möwen. Den gewöhnlichen, zu schweren Himmel nehmen wir hier gern in den Kauf: er ist bei dem bewölkten düsteren Wetter nicht gerade unnatürlich. Die Wellen aber und der spritzende Gischt sind vortrefflich und das Streiflicht auf dem Segel höchst wirkungsvoll.

Das nun folgende Jahr 1856, zugleich bemerkenswerth als das Jahr der Nordpolfahrt Hildebrandt's, ist der traurige Zeitpunkt, in dem Hildebrandt's Kunst Bankerott macht. Bisher ist ein Ringen nach dem Besten, ein häufiges Erreichen von mannichfachem Guten, ein Schwanken nur zwischen ernsten Kunstaufgaben und einem gewissen Gaukelwerk der Pinselfertigkeit erkennbar gewesen. Jetzt vollzieht sich der Bruch. Jetzt kommt der Herkules an den Scheideweg, und er entscheidet sich — nicht für die Schönheit, sondern für den Effekt. Er kommt aus dem Schwanken heraus, er gelangt zur Einheit, aber es ist die todte Einheit der Manier, die mit selbstbewußten Mitteln nur sich selber will, nicht die Kunst.

Selten schneidet bei einem Künstler eine Epoche seiner Entwicklung so scharf ab, wie hier bei Hildebrandt, und noch seltener findet es sich, daß, wie ebenfalls hier, ein einzelnes hoch bedeutendes Werk, die gesammten Strebungen und Anlagen des Künstlers in höchster Vollendung zusammenfassend und den Zug des zu Erwartenden andeutungsweise vorwegnehmend, an der Gränze steht. Dies ist das als einzelnes vielleicht berühmteste und jedenfalls dazu berechtigteste Werk Eduard Hildebrandt's, das poesievolle „Am Weiher" (Bes.: Hr. Albert Wolfs). Am seichten Wasser im weiten Flachlande, das von wenigen geköpften Weiden in der Eintönigkeit seiner unabsehbaren Erstreckung unterbrochen wird, stolziren einige Störche. Ein heller, weißlicher Himmel ruht darüber her. Ein Gegenstand, so einfach, daß es fast eine Kühnheit scheint, ihn zum Vorwurf eines so großen Bildes zu wählen; und doch hat Hildebrandt ihm Bedeutung genug — sagen wir besser abzugewinnen, oder zu verleihen? — gewußt, um keinerlei Mißverhältniß empfinden zu lassen; ja kein zweites unter allen seinen Bildern befriedigt so vollständig und nachhaltig das Gemüth und genügt so sehr allen Ansprüchen, wie gerade dieses. In diesen fein abgewogenen, maßvoll gegen einander abgesetzten, in großen, einfachen Massen concentrirten Stimmungstönen, die aus Luft und Ter-

rain und selbst der, wenn schon sehr geringfügigen belebten Staffage gleichmäßig sprechen, liegt eine Kraft und ein Zauber, der in gleichem Grade nirgend wieder bei ihm zu Tage tritt, in sehr wenigen seiner Werke nur als seiner Begabung und Neigung erreichbar ahnend begriffen werden kann.

Mag sein, was die Kritik seiner Zeit betonte, daß keine rein elegische Stimmung der Konception zu Grunde liege, sondern ein mehr weltschmerzlicher Humor sich darin mit der ihm eigenen Selbstgefälligkeit bespiegele: auch diese Stimmung hat ja ihre Berechtigung, und wir möchten behaupten, nirgends mehr, als da, wo sie sich in der Kunst zur Natur flüchtet, wie sie denn den wesentlichsten und Grundton der specifischen „Stimmungs“-Landschaft ausmacht. Enttäuscht von der Welt, dem Getriebe der Strebungen und der allgemeinen Arbeit, sieht der Mensch seine unerfüllt gebliebenen Ideale in die willig sich dazu dargebende Natur hinein; und wer möchte ihm diese Erholung, diese Entschädigung, wenn sie den Einfluß seiner verdüsterten Stimmung auf die Sphäre seines Handelns paralysirt und ableitet, verargen! Der Maler des „paysage intime“ kommt dieser Neigung entgegen; er bringt ihr ihren besten Ausdruck, das reinste Mittel zu ihrer Befriedigung entgegen. Wie sollte daraus dem Künstler ein Vorwurf geschmiedet werden können, wenn sein Bild zumal die Aufgabe so vollendet und großartig löst, wie Hildebrandt's „Am Weiher“.

Aus diesem Bilde allein schon könnte man schließen, was die aufmerksame und vorurtheilsfreie Beobachtung seiner gesammten Kunstthätigkeit uns bestätigt, daß die „Stimmung“, die durch die Spiele von Licht und Luft über die Formen der landschaftlichen Natur ergossen wird, Hildebrandt zunächst auf die Beobachtung und Wiedergabe der Lichteffecte führte, daß er, nur weil der überfluthenden Empfindung kein beobachtetes Mittel des Ausdruckes genügte, immer mächtigere Stimmungs*reizmittel* gewissermaßen aufsuchte, und daß er schließlich in Ueberreizung das Mittel für den Zweck nahm und lediglich durch prächtige Farbenschauspiele die Stimmung auf's Mächtigste erregen zu können meinte, während er nicht bemerkte, daß nur seine ganz individuelle Disposition mit diesen abstrakten Phänomenen etwas Anderes als kalte Neugierde und allenfalls etwas derb sinnlichen, materiellen Kitzel verbinden konnte. Mag der Ausdruck Effecthascherei für das, was nach dieser Auffassung ein allerdings nicht allzufeiner Selbstbetrug war, zu hart erscheinen; jedenfalls verdient ihn fast schon jenes unbefriedigte, sich selbst überbietende und überreizende Jagen nach den energischesten Ausdrucksmitteln, und in der Wirkung kommt sein künstlerisches Auftreten, zumal so wie es sich von nun an ausschließlich gestaltete, jenem Charakter so nahe, daß eine Unterscheidung kaum mehr möglich ist. In diesem seinem chef d'oeuvre aber dominirt der rein künstlerische Gedanke, und das blendend scharfe zerstreute Licht, das durch dünne helle Wolkenschleier bricht, gießt in poetischer Wahrheit seinen zauberischen Stimmungston über alle Erscheinungen.

Und doch liegen hier neben und unter so großen Vorzügen für das Auge, das durch die Bekanntschaft mit dem Späteren darauf aufmerksam geworden und daher geschärft ist, die deutlichen Keime aller späteren Ausschreitungen und manieristischen Unarten verborgen. Um von der ziemlich undurchsichtigen, wie gemauerten Luft zu schweigen, sehen wir das eigentliche landschaftliche Motiv hier schon zu einem Minimum von Umfang und Bedeutung herabgedrückt, zu Gunsten einer möglichst großen Erstreckung der Himmelsfläche, auf der seine Kunst nunmehr den ausschließlichen Schauplatz ihrer virtuosen Parforcetouren aufschlägt. Und nur in möglichst breiten, an's Formlose streifenden Terrainformationen ergeht er sich, Einzelformen vermeidet er, oder findet sich mit ihnen in flüchtiger Andeutung ab. Zwar passen sie hier gerade günstig in die trostlose Stimmung hinein; aber selbst trotzdem bleibt die Wahl von Kropfweiden, dieser wahren Persifflage auf Bäume und auf Natur, als einziger Unterbrechung des flachen sumpfigen Terrains

in hohem Grade bezeichnend. Hier brauchte er sich mit Baumgerippen und Blättern nicht abzugeben; später that er es nicht, auch wo er es gesollt und gemußt hätte.

Eines anderen Bildes aus demselben Jahre wollen wir beiläufig gedenken, einer Winterlandschaft mit seinem beliebten Motiv der Mühlen am Wasser; mit Kindern staffirt, die Schlitten fahren wollen (Bes.: Hr. M. Reichenheim). Hier sind die Bäume schon — man kann es anders nicht treffend bezeichnen — besenartig, die Kinder in der gedrungenen, balgartigen Manier, in der sie von jetzt an gleich Gnomen erscheinen. (Aehnlich, nur noch mehr in einem kleinen Winterbilde mit Schlitten fahrenden Kindern [Bes.: Herzog von Ratibor] vom selben Jahre). Im Ganzen aber ist das Bild einheitlich und tonvoll. — Nicht dasselbe kann den „Holzsammlern" (Bes.: Hr. Commerzien-Rath Mendelssohn) — gleichfalls mit winterlichen Motiven — nachgerühmt werden. Abgesehen von den wunderlichen Bäumen im Hintergrunde, ist hier wieder nur die Gruppe das eigentliche Bild im Bilde, die Komposition des Ganzen aber geradezu ungeschickt.

Doch über diese Parerga des verhängnißvollen Jahres eilen wir hinweg zu dem zweiten gleichfalls sehr großen Hauptwerke desselben, das neben dem „Am Weiher" auf der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1856 eine viel bewunderte und viel angefochtene, jedenfalls eine auffallende und hervorragende Rolle spielte: „Unter den Weiden" (Bes.: Hr. M. Reichenheim).

Wie jenes betrachtet werden kann als ein wehmüthiger Abschiedsgruß des Künstlers an sein besseres Selbst, seine wahre künstlerische Mission, als eine Quintessenz seines Strebens und seines Vermögens, so bricht er mit diesem Bilde alle Brücken hinter sich ab und springt mit beiden Beinen — das Bild ist angesichts der Thatsache nicht trivial zu schelten — in die Manier hinein. Gleich den beiden Gesichtern des Januskopfes blickt das eine Werk mit edlem Gefühl und Ausdruck in die einst vielversprechende Vergangenheit zurück, das andere mit orgiastisch verzerrtem Satyrgrinsen in eine aufgegebene Zukunft hinein, mit dem Motto: „Après nous le déluge!" Diese mächtigen, buschigen Bäume können alles Mögliche sein, nur nicht Weiden; die Kühe an dem flachen Wasser stehen auf wahren Säulen von Beinen und sind überhaupt ungeschickt und kolossal; die scharf hellblaue Luft läßt nicht ahnen, daß wir dem Sonnenuntergange nahe sind. Aber die Art, wie er sich anderweit bemerklich macht, ist kaum minder sonderbar, als hier die Abwesenheit seiner Wirkung. Das mit kurzen, ruckweisen Pinselstrichen in intensiven kleinen Farbenflecken gemalte Bild ist überall, in Wasser, Thieren und Bäumen, durchsetzt mit brandrothen Tönen, die wie fliegende Fieberflecken unruhig und beängstigend, vor Allem unnatürlich und gesucht absichtlich wirken. Von Einheit und Koncentration, von einem geschlossenen Totaleindruck natürlich keine Rede. Mag Etwas daran subjectiv sein, Etwas, — ja bei der ernsten Bemühung, ganz ruhig und objectiv anzuschauen und nachzuempfinden, sicher Viel davon — muß im Bilde liegen, wenn uns dies Gemälde stets wie die Phantasie eines Fieberkranken, ja stellenweise wie der Paroxysmus eines Irren berührt hat. Die fixe Idee des gewaltsamen Effectes à tout prix hat ihn ergriffen und beherrscht ihn, ja knechtet ihn von nun an ohne Nachlassen, ohne Ruhepause. Sie jagt ihn ohne Rast fort und fort. Noch einmal treibt sie ihn hinaus, um die ganze Welt! Vergebens! Der Wechsel der Erscheinungen fesselt vorübergehend seine Sinne, beschäftigt wie spielend die dienstgewohnte Hand; er ist nur äußerlich dabei. Innerlich erfaßt er nur ein paar Motive, die er heimgekehrt mit dem Pinsel in der Hand zu bewältigen unternimmt. Einige zwingt er, wohl oder übel; an dem letzten, dem schwierigsten, dem unmöglichsten geht er in einer wahrhaft tragischen Katastrophe zu Grunde.

(Schluß folgt.)

Bruno Meyer.

Geschichtlicher Gang der Stickerei

bis zu ihrem Verfall im Anfange des 16. Jahrhunderts.

Von **Jacob Falke.**

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Alle diese Stickereien werden aber von einem ächt byzantinischen Werke übertroffen, das allerdings erst dem zwölften Jahrhundert angehört, uns aber von der Trefflichkeit der byzantinischen Stickerei und im Allgemeinen der byzantinischen Kunst jener Zeit einen hohen Begriff zu geben im Stande ist. Es ist die im Schatze von St. Peter in Rom befindliche Kaiserdalmatik, die gewöhnlich mit dem Namen Papst Leo's III. bezeichnet wird, weil eine falsche Tradition sie schon mit der Krönung Karls des Großen durch diesen Papst in Verbindung setzt.*) Erst bei späteren Krönungsfeierlichkeiten verwendet, diente sie auch dem phantastischen Tribunen Cola Rienzi bei seinem abenteuerlichen Aufzug. Kaum ein zweites Werk der byzantinischen Kunst zeigt sich so erhaben im Stil, so sprechend und ausdrucksvoll in den Bewegungen, so gänzlich frei von jener typischen Steifheit, der sie nicht lange nach ihrer Höhezeit im zwölften Jahrhundert verfiel; kein Werk, bei dem die Geschicklichkeit des Stickers so sehr der Kunst des Zeichners und den Intentionen des Theologen nachgekommen ist. Möglich, daß alle drei nur eine Person waren, wahrscheinlicher aber, daß ein Maler-Geistlicher den Entwurf machte und die Konturen auf den dunkelblauen Seidenstoff überzeichnete, welche der Kunststicker mit Gold, Silber und Seide in verschiedenartigem Plattstich auszufüllen hatte. Die Vorderseite des Gewandes zeigt in einem großen Kreisfelde den geöffneten Himmel nnd seine Herrlichkeit, Christus in der Mitte und herum die Gruppen der seligen Himmelsbewohner, auf der Rückseite die Verklärung des Herrn als die Seligkeit der Schauenden hier auf Erden. Beide Scenen stehen wohl in Beziehung zu der Darstellung des heiligen Abendmahls auf den Schulterstücken, auf deren einem der Herr das Brot, auf dem andern den Wein an seine Jünger austheilt. Die Zwischenräume sind mit

---

*) Hierher gehört Fig. 3, welche durch ein Versehen dem vorigen Hefte zu S. 236 beigefügt worden ist; sie stellt Kaiser Karl V., bekleidet mit dieser römischen Kaiserdalmatik, dar und ist wie Fig. 4: „der Kopf des Propheten Elias", von demselben Stickwerke der „Kleinodien des heil. römischen Reichs" von F. Bock entnommen. Der Kopf des Elias vergegenwärtigt uns die technische Stichweise in ihren freien Lagen.

pflanzenartigen Ornamenten und mit Kreuzen in oft vorkommender Weise der Byzantiner ausgefüllt. (Fig. 4.)

Dieses Werk mag uns überhaupt den Höhepunkt der kirchlichen oder vielmehr der geistlichen Stickerei des Mittelalters bezeichnen, welche seit dieser Zeit mehr und mehr in Laien- oder zunftmäßige Hände kam, ein Umstand, der künstlerisch eher noch eine größere Vollendung als ein Sinken bedeutete. Die Laienhand haben wir schon am ungarischen Krönungsmantel thätig gesehen, allerdings zu frommem Werke. Aehnliches wird uns von verschiedenen



Fig. 4. Kopf des Propheten Elias von der Kaiserdalmatik Papst Leo's III.

hohen Damen jener Zeit berichtet, namentlich aber von den englischen Königinnen. Schon im siebenten Jahrhundert stickte die angelsächsische Königin Ethelred verschiedene Arbeiten für den Altar, und für den heiligen Guthbert, wie besonders erzählt wird, eine Stola und Manipel mit Gold und Perlen. Der heilige Dunstan trug zu jener Zeit ein reich verziertes Meßgewand, zu dem er selber die Zeichnung gemacht hatte, das aber von einer hohen Dame ausgeführt war. Noch erhalten ist eine prachtvolle Stola, welche die Gemahlin König Eduards des Aelteren für den Bischof Friethestan von Winchester gestickt hatte. Ihre vier Töchter waren alle gleich ausgezeichnet in der Stickerei. Mit ihnen wetteiferten die französischen und normannischen Damen. Adelais, die Gemahlin König Hugo Capet's, stickte für die Kirche des heiligen Martin in Tours ein Meßgewand, auf dessen vorderer Seite man das Lamm Gottes sah, umgeben von den Thierzeichen der Evangelisten, auf der Rückseite Gott Vater auf dem Bogen des Himmels, umgeben von Cherubim und Seraphim,

alles in Goldfäden gearbeitet; der Benedictiner-Abtei St. Denis bei Paris verehrte sie einen Ornat, auf welchem sie den Erdkreis kunstreich eingestickt hatte. Richard's I. Gemahlin, die Königin Gonnor, wie unsere Quelle sie nennt*), stickte mit Seide und Gold auf Leinwand das Leben Mariens und verschiedener Heiligen, um damit die Kirche Notre-Dame in Rouen zu verzieren.

Aber keineswegs waren diese Arbeiten bloß mit frommen Gegenständen zu frommem Dienste verziert. In England wurde ganz im Allgemeinen die Stickkunst so geübt, daß man im Abendlande zu jener Zeit eine Stickerei oftmals schlechthin als englische Arbeit (opus anglicanum) bezeichnet findet, wie früher die Römer sie als phrygische benannten, ohne noch weiter an den Ursprung zu denken. Die edlen Damen Englands schmückten ebenso Teppiche, die als Wandbehang dienen sollten, mit weltlichen Gegenständen und widmeten zuweilen auch diese der Kirche. So stellte Oedelfled, die Wittwe des Herzogs Brithnod von Northumberland, die Heldenthaten ihres verstorbenen Gemahls mit kunstfertiger Hand auf einem Leinwandteppich dar, den sie der Kirche von Ely verehrte, und ebenso beschenkte die Königin Mathilde, Gemahlin Wilhelms des Eroberers, die Kathedrale von Bayeux, wo sie einst begraben sein wollte, mit einer Stickerei, welche den ganzen Verlauf der Eroberung Englands durch die Normannen im Jahr 1066 zur Darstellung brachte und die sie, oder woran sie wenigstens mit eigenen Händen gearbeitet hatte. So sagt eine, allerdings erst später niedergeschriebene Tradition, deren Richtigkeit zu bezweifeln aber keinerlei Gründe vorhanden sind.

Diese merkwürdige Stickerei ist noch heute an Ort und Stelle wohl erhalten, wenn auch in den Farben theilweise verblichen, und vermag uns daher von jenen frühen Kunstarbeiten englischer Damen einen untrüglichen Begriff zu geben. Es ist eine Riesenarbeit, 211 Schuh lang und 19 Zoll hoch. Der Grund ist eine Leinwand, welche wohl nur das Alter gelbbräunlich gefärbt hat, auf beiden Seiten von Bordüren mit allerlei Thieren und Ornamenten gefaßt; dazwischen ziehen sich die figürlichen Darstellungen hin, alle im Plattstich mit verschiedenen Richtungen des Fadens gehalten, je nachdem es die Zeichnung zu erfordern schien und in verschiedenfarbiger Wolle ausgeführt. Die Konturen und die Falten sind stets in andersfarbiger Wolle gegeben als die Gewänder selbst, so daß sie sich kräftig herausheben. Die Darstellungen, im Ganzen 72 verschiedene Scenen mit 530 Figuren, geben uns den ganzen Verlauf der Begebenheiten, den beigesetzte Inschriften erklären, von dem ersten Auftreten Harold's in der Normandie bis zu seinem Tode bei Hastings. Es ist also in vollem Sinne ein historisch-monumentales Kunstwerk, ebenso interessant durch seine Entstehung und sein geschichtliches Detail, wie unschätzbar als treue und überaus reichhaltige Quelle der Kostümkunde und der Kulturgeschichte.

Es ist aber auch das einzige Werk geblieben, welches uns von seiner Art und Bedeutung aus jener frühen Zeit erhalten ist, so zahlreich es auch seines Gleichen gehabt haben mag, denn die Damen jener Zeit waren überall auf die Stickerei als eine hauptsächliche Quelle der Unterhaltung und eine Trösterin in der Einsamkeit angewiesen. Das Burgen- und Ritterleben brachte es mit sich, daß sie oft Monate lang vom Gemahl getrennt und fast den ganzen Winter hindurch von aller Gesellschaft abgeschnitten waren. Da saßen denn den Burgfrauen mit ihren Töchtern und Gesellschafterinnen oder mit ihren Dienerinnen zusammen, und während die Geschichten der Vergangenheit und der Sage in der abenteuerlichen Gestaltung des Mittelalters erzählt oder vorgelesen wurden, waren die kunstfertigen Hände bemüht, gleiche Gegenstände in bildlicher Darstellung mit der Nadel auf dem Leinwandgrunde auszuführen. Bedurften ja doch auch die kalten Wände der ritterlichen Wohnung

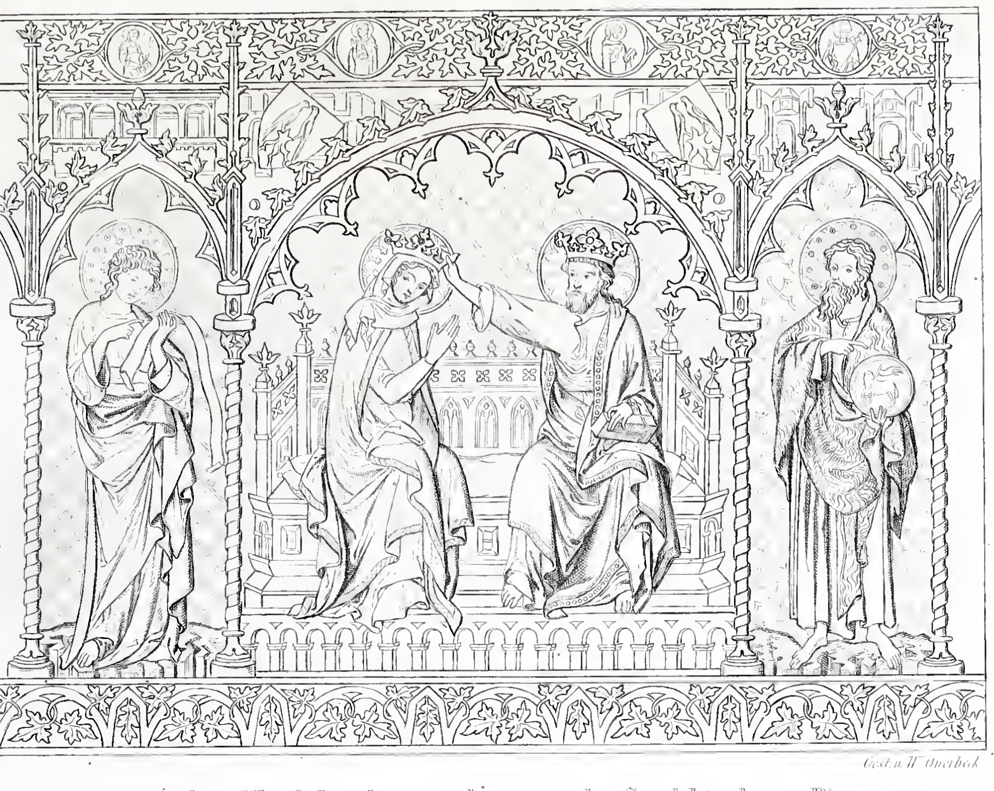
*) Lacroix, Le moyen-âge. 2. Bd. Tapisseries III.

überall der Teppiche und Decken, damit die Räume bei der scharfen Zugluft der Höhen oder bei der Feuchtigkeit der Wassergräben, bei den halb offenen, durch Glas noch nicht verschlossenen Fenstern einen einigermaßen behaglichen Eindruck machen konnten.

Es waren aber noch andere Ansprüche, welche an die kunstreichen Hände der Frauen gestellt wurden. Zu jener Zeit wurde noch alle Gewandung zu Hause gefertigt, und es war die Aufgabe der Hausfrau mit ihren Töchtern und Dienerinnen, Gemahl und Söhne und Gefolgschaft zu jeder Gelegenheit nach den Umständen glänzend oder einfach auszustatten. Da die Kleidung damals zumeist aus ungemusterten Stoffen bestand, so bedurfte sie der goldgestickten, mit Perlen und Edelsteinen reich besetzten Bordüren. Die alten Dichtungen, welche uns die Kleidungen edler Herren und Frauen ausführlich schildern, wissen viel davon zu erzählen und die Miniaturbilder bestätigen, daß das Erzählte dem Leben entnommen ist. Die ritterliche Sitte verlangte auch, daß der Wappenrock des Ritters, seine Helmdecke, sein Banner, auch wohl die Pferdedecke mit dem Zeichen oder dem Thierbild seines Wappens geschmückt sei; auch dies war gewöhnlich eine Arbeit der Stickerei, sei es, daß z. B. ein einziger gewaltiger Löwe auf dem ritterlichen Rocke prangte oder Reihen kleinerer Thiere ihn bedeckten. Zuweilen lesen wir auch, daß die Damen die Kleidung ihrer auserwählten Ritter und Lieblinge, insbesondere aber die Kopfbedeckungen mit allerlei figürlichen Scenen, mit Vögeln und sonstigen Thierbildern bestickten und ihnen mit derartigen Geschenken ihre Gunst und Dankbarkeit bewiesen.

Das merkwürdigste Beispiel dieser Art war wohl dasjenige, welches im Gedicht vom Meiersohn Helmbrecht, der gern den Ritter spielen wollte und den Stutzer machte, beschrieben wird. Es war eine Haube mit schönen Bildern in Seide gestickt; mitten auf dem Kopfe hinten und oben erblickte man Papageien, Tauben und andere Vögel; am rechten Ohr herab war die Belagerung und Zerstörung Troja's mit der Flucht des Aeneas, am linken dagegen Kaiser Karl und seine Paladine Roland, Turpin und Oliver im Kampfe mit den Heiden dargestellt; hinten zwischen den Ohren sah man, wie die beiden Söhne der Helke und Dietrich von Bern durch Wittig vor Ravenna erschlagen wurden; auch erblickte man noch einen Ritter und Knappen, welche zwei Frauen und zwei Mädchen bei den Händen hielten, während Fiedler daneben ihnen zum Tanze aufspielten. Wir lassen es dahingestellt sein, ob die Beschreibung ein wirkliches Vorbild gehabt hat; eine besondere Art männlicher Kopfbedeckung, wie sie damals getragen wurde, mit einem langen Ueberfalle über Ohren und Nacken herab, läßt allerdings die räumliche Vereinigung so vieler Gegenstände möglich erscheinen.

Mit der Wappenstickerei kam auch die Devisenstickerei auf. Anfangs stickte man einzelne Buchstaben auf die Kleider, und wie man auf kirchlichen Stoffen ein M oder ein A und M hatte, d. h. Ave Maria, so findet man auch auf weltlicher Gewandung die gleichen Buchstaben, besonders aber ein A, wobei man sich aber ein anderes Wort dachte, nämlich Amor. Auch findet man dieses Wort mit sämmtlichen Buchstaben gestickt. So trägt Herzog Heinrich von Breslau auf seinem Bilde in der manessischen Liederhandschrift dieses Wort auf seiner in rautenförmige Felder getheilten Pferdedecke, von welchen Feldern die eine Hälfte mit den entsprechenden Buchstaben, die andere mit Adlern bestickt ist. Die speyerische Kleiderordnung aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts sieht sich sogar veranlaßt, die gestickten Buchstaben auf Kleidern ein- für allemal zu verbieten. Solcher Verbote ungeachtet nahm die Sitte im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert mit der wachsenden Neigung zur Allegorie zu. Es gab Damen, die das ganze ABC auf ihre Kleider stickten, wobei sie jedem Buchstaben einen besonderen Sinn unterlegten. Dann nahm man ganze Sinnsprüche, die sich auf den Zustand des Herzens bezogen, und trug sie gänzlich oder mit den Anfangs-



Gest. u. W. Overbeck

Der mittlere Theil des Antipendium aus der Stadtkirche zu Pirna

buchstaben in Gold- und Silberstickerei auf der Brust, auf der Halsborte, auf den Aermeln oder wo es sonst gefiel. Statt der Sinnsprüche stickte man auch allegorische Bilder und Zeichen auf die Kleider, die nicht minder rebusartig die Herzensangelegenheiten des Trägers und der Trägerin als ein offenes Geheimniß zur Schau tragen sollten. Dabei spielen schon in dieser Zeit die flammenden und durchbohrten Herzen eine Rolle.

Alle diese Arbeiten aber müssen wir als die Schöpfungen weltlicher Frauenhände betrachten, mehr hervorgegangen aus der Sitte des gesellschaftlichen Lebens, aus dem Bedürfniß an Beschäftigung, denn aus wirklicher Kunstübung. Die Damen fuhren auch in der zweiten Hälfte des Mittelalters fort für die Kirche zu arbeiten, ja sie zeigen sich als Stifterinnen und Schenkerinnen reich bestickter Kirchenornate vielleicht noch freigebiger als in den älteren Zeiten, aber die Stickerei als Kunst war zu Anderen übergegangen oder sie war vielmehr erst eine eigentliche professionelle Kunst geworden. Nicht einmal die Nonnenklöster, von den Mönchen zu geschweigen, behaupteten sich im bevorzugten Besitze dieser Kunstthätigkeit, welche vom dreizehnten Jahrhundert an mehr und mehr völlig zunftmäßig, gerade wie zu jener Zeit die Malerei betrieben wurde. Solche gewerbsmäßige Sticker gab es unter anderen in Paris bereits am Ende des dreizehnten Jahrhunderts in so großer Zahl, daß sie vor dem Prevot ihre Statuten einbrachten und als Innung registrirt wurden. 95 Patrone nahmen daran Theil, es waren darunter aber 82 Stickerinnen und nur 13 Sticker, ein Zeichen, daß auch bei der zunftmäßigen Betreibung der Stickerei die Arbeit hauptsächlich in den Händen der Frauen lag.

Ungefähr zu gleicher Zeit entstand auch zu Köln die Innung der Bild- und Wappensticker, welche mit der der Maler verbunden war. Ihre Blüthezeit fällt aber erst in das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert, wo diese Zunft vorzugsweise es war, welche dem Bedarf des Rheinlandes an Kirchenparamenten Genüge that. Auch in Köln werden uns die Namen professioneller Stickerinnen so reichlich aufgezählt, daß das Verhältniß der Männer zu den Frauen in dieser Kunst wohl nicht anders war wie das zu Paris. Es war ein einträgliches Gewerbe, denn wir finden, daß Mitglieder dieser Zunft in den Rath aufgenommen wurden. Mit den Nonnenklöstern Kölns, welche naturgemäß fortfuhren für die Kirche und den Altar zu sticken, gab es häufige Streitigkeiten, denn die gewerbsmäßigen Sticker glaubten wie andere Zünfte zur Ausübung ihrer Kunst allein berechtigt zu sein und sahen sich von den Nonnen in ihrem Erwerbe gestört. Unter einander suchten sie aber alle Konkurrenz zu vermeiden, und es war daher in den Statuten die Bestimmung ausgesprochen, daß jeder Meister, welcher neue Muster anwende, dieselben sofort allen übrigen Meistern mitzutheilen und zu leihen habe, eine Vorschrift, die ohne Zweifel die Uebereinstimmung der noch vorhandenen Paramente aus jener Zeit am Rheine hervorgerufen hat. Wir verfahren heute umgekehrt, wir schützen das Muster und verbieten die Kopirung.

Diese zunftmäßige Uebung der Stickerei bedeutete aber keineswegs einen künstlerischen Rückgang, sondern vielmehr das Gegentheil, und in der That schritt die Stickerei nunmehr erst im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert über den Dilettantismus hinaus im Wetteifer mit der Malerei und unter dem Einfluß derselben ihrem Höhepunkte entgegen. Zunächst erweiterte sie die Technik, worin wir aber nicht durchaus einen Fortschritt erkennen wollen. Das gilt z. B. von der Stickerei in Schmelz- oder Glasperlen, die, oft in Verbindung mit kleinen rothen Korallenperlen, seit dem dreizehnten Jahrhundert aufkam. Die frühere Technik, zumal der Byzantiner und Araber, hatte sich begnügt mit Reihen kleiner wirklicher Perlen die Ornamente und Figuren zu umziehen und so Konturen zu bilden, oder hatte sie zu Einfassungen und schmalen Borten benützt. Mit dem billigen Material der farbigen Glasperlen aber überdeckte man die ganzen Flächen der Unterlage und gestaltete

aus ihnen bildartig Figuren wie Ornamente, sodaß diese Technik den höchsten Aufgaben genügen sollte. Dazu können wir sie aber vielleicht noch weniger als den Kreuzstich für berechtigt halten, denn das Resultat ihrer Anstrengung, mag das Material noch so fein sein, ist, vom Standpunkt der Malerei betrachtet, immer ein unvollkommenes und kann in keiner Weise mit dem Plattstich wetteifern, während zugleich das Gewicht der Perlen, sowie die Unsolidität der Arbeit den Gebrauch der so verzierten Gegenstände vielfach beschränken. Aus diesen Gründen blieb auch wohl die Perlstickerei im späteren Mittelalter eine verhältnißmäßig selten geübte Kunst, und erst die neuere Zeit, ja man kann sagen die Verfallzeit des Geschmacks hat ihr eine größere Ausdehnung gegeben.

Ebensowenig können wir einer anderen Erweiterung oder vielmehr Beschränkung der Technik das Wort reden. Wir meinen die Verbindung der Stickerei mit kleinen Goldschmiedarbeiten, die allerdings schon, von noch früheren Beispielen abgesehen, die Araber durch Hinzufügung ihrer kleinen Emailplatten geübt hatten, die aber seit dem dreizehnten Jahrhundert in ungehöriger Weise um sich griff. Mitten auf die Stickerei nämlich nähte man Medaillons in getriebenem Silberblech, welche fromme Scenen, z. B. aus der Passion Christi, darstellten, oder man machte das ornamentirende Laubwerk, das doch die Nadel ausführen sollte, reliefartig aus dem gleichen Metall. Auf einem Salzburger Antependium vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, das im österreichischen Museum ausgestellt war, tragen die gestickten Heiligen in den Händen Gefäße von getriebenem, in flachem Relief gehaltenem und vergoldetem Silber. Solche versteifende und beschwerende Beigaben hindern die Biegsamkeit des Gewebes und stören und brechen die Linien der Falten. Noch verwerflicher, weil unsolider, erscheinen zuweilen an Stelle der Silbermedaillons kleine bemalte Pergamentstücke, die mit Hornblättern wie mit Glas bedeckt und geschützt sind. Auch dies ist eine Verbindung zweier in ihren technischen Eigenschaften durchaus nicht zusammenpassenden Stoffe. Solche applicirte Stickerei, wie man sie nennen könnte, scheint vorzugsweise in England geübt worden zu sein und wird daher noch besonders als opus anglicanum oder englische Arbeit bezeichnet.

Wollen wir diese technischen Neuerungen keineswegs als Verbesserungen oder Fortschritte gelten lassen, so hob sich die Stickerei dagegen entschieden in der freieren und sicherern Führung des Plattstichs, vor allem aber in der Zeichnung. Da die Stickerei einmal die parallele Kunst der Malerei ist, so war es unausbleiblich, daß der Aufschwung, den die letztere Kunst im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert nahm, auch der Stickerei zugute kommen mußte, sobald diese aus den Händen der Dilettanten in die gewerbsmäßiger Künstler gerieth. War ohnehin schon eine schöne und richtige Zeichnung nicht die Hauptstärke, vielmehr die Schwäche der frühmittelalterlichen Kunst gewesen, so mußte sie umsomehr in der Stickerei fehlen, wo die ausführenden Hände andere und naturgemäß schwächere waren als diejenigen, welche die Komposition entworfen hatten. Die Unbeholfenheit figürlicher Zeichnung ist daher ein gemeinsamer Fehler aller Stickarbeiten des früheren Mittelalters, für den, wie schon gesagt, die Frömmigkeit der Gegenstände und der liebevolle Fleiß der Ausführung entschädigen mußten. Nur wenige Werke erheben sich einigermaßen darüber und auch das bedeutendste unter ihnen, die Dalmatica Papst Leo's III. in Rom, kann bei vieler Schönheit und bei aller Energie, womit die geistigen Motive zur Darstellung gebracht sind, Unbeholfenheiten und Gewaltsamkeiten der Zeichnung nicht verleugnen. Schon mit dem Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts aber schwinden die Härten vor einer weicheren Führung der Linien, wie wir das auch an den gleichzeitigen Miniaturen beobachten können. Mit dem vierzehnten Jahrhundert erhalten die Figuren mehr Körper, und wenn auch Hände und Füße noch viele Schwierigkeiten bereiten, so verlieren sich doch die großen Fehler in den

Proportionen und in den Verhältnissen der Glieder, wie es auch gelingt, in den Ausdruck der Gesichter mehr Mannigfaltigkeit, Charakter und Individualität hineinzulegen. Zugleich lernt man durch farbige Modellirung den Höhen und Tiefen mehr Rundung und zartere Uebergänge zu geben, während man ehedem die innere Zeichnung, den Lauf und die Bewegung der Falten, die Formen der Glieder mehr in konturistischer Art bloß durch Linien angab. Damit erst wurde die Stickerei zur eigentlichen Nadelmalerei.

Es war aber nicht, oder doch nur sehr wenig die italienische Malerei und ihre Erhebung seit Giotto, die diesen Einfluß ausübte, denn in Italien wurde die Stickerei im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert mehr und mehr vernachlässigt. Die Ursache dazu mochte theilweise in der massenhaften Produktion der Wand- und Staffeleimalerei liegen, mehr aber noch in der Vollendung und Richtung der italienischen Seidenweberei, welche zahlreiche und vortreffliche figürlich-religiöse Gegenstände hervorbrachte und dadurch die Stickerei zum Theil ersetzte. Die letztere wurde in der genannten Periode, welche als ihre höchste Blüthezeit betrachtet werden muß, eine wesentlich nordische oder vielmehr cisalpinische Kunst, und wenn wir die geschichtlichen Nachrichten und die Fundstätten ihrer heutigen Ueberbleibsel in Vergleichung ziehen, so finden wir, daß sie sich fast überall an die Hauptstätten der Malerei anlehnte und so mit dieser emporwuchs. So stand sie im vierzehnten Jahrhundert in engster Beziehung mit den Malerschulen von Prag und Köln, an welchem letzteren Orte wir bereits die Zunft der Sticker haben kennen lernen, im fünfzehnten aber ganz besonders mit der niederländisch-burgundischen Schule. Hier in den blühenden Industrie- und Kunstländern, welche dem herzoglichen Scepter von Burgund gehorchten, regte nicht bloß eine ausgezeichnete Weberei zum Wetteifer an und leistete nicht nur die Kunst der ersten Maler, wie die der Brüder van Eyck, der Stickerei allen Vorschub, sondern diese Kunst fand auch wie nie zuvor in den burgundischen Herzogen, besonders in Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen, ein glänzendes Patronat. Diese liebten die Stickerei als Kunst um ihrer selbst willen und ließen ihr daher alle Pflege angedeihen; sie bedurften derselben zur Vermehrung und Verherrlichung ihres weltlichen Prunkes, sie stellten ihr aber auch die größten Aufgaben zur Ehre und zum Schmucke des Altars und der Kirche. Diese vereinigten Umstände haben es zu Stande gebracht, daß aus der burgundischen Schule die höchsten Leistungen der Stickerei überhaupt hervorgegangen sind, Leistungen, die in jeder Beziehung auf der Höhe der gleichzeitigen Malerei stehen.

Bis dahin waren aber auch mit der Wahl der Gegenstände und ihrer Anordnung in der kirchlichen Stickerei mancherlei Veränderungen vor sich gegangen. Wir haben gesehen, wie im elften Jahrhundert ganze Cyklen christlicher Gegenstände die Gewänder bedeckten. Diese Cyklen nahmen mit dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert eine bestimmte Ausprägung an, indem einerseits die symbolische Bedeutung, welche man schon lange den Thierbildern unterlegte, in ganz bestimmter, allgemein gültiger und darum vielleicht auch allgemein verständlicher Weise festgestellt wurde, andrerseits die Ereignisse des alten Testaments als vorbedeutend mit den Ereignissen des neuen Testaments in Beziehung gesetzt wurden, so daß jede Begebenheit des letzteren ihr bestimmtes Vorereigniß im ersteren fand. Diese feststehenden Bilderkreise nennt man heute die typologischen. Ihrer bemächtigte sich die mittelalterliche Kunst seit dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert und stellte sie plastisch an Bauwerken, besonders aber auch in den Miniaturen der s. g. Biblia pauperum, vor allem aber auf kirchlichen Ornaten, Antependien u. dgl., und vielleicht hier am frühesten, dar. Interessante Beispiele dieser Art finden sich noch heute aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert in den Stiftern von St. Paul und Göß. Die einzelnen, höchst zahlreichen Scenen

sind hier entweder in Vierecken oder Kreisen dargestellt und die trennenden Bordüren mit Ornamenten und vereinzelten Thierbildern reich geschmückt.

Mit dem vierzehnten Jahrhundert scheinen aber diese Bilderkreise von den Stickereien zurückzutreten, während sie in den Handschriften der Biblia pauperum bis zu den Blockbüchern der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ihren Fortgang nehmen. Statt dessen koncentriren sich die figürlichen Darstellungen bei den kirchlichen Gewändern mehr auf die breiten Borten, welche zu den Kreuzstäben, zu Bordüren, zu Manipeln, Stolen u. s. w. verwendet werden. Hier erscheinen die Figuren gewöhnlich über einander gestellt, eine jede unter einem Baldachin oder einem Bogen, welcher seit dem Ausgange des vierzehnten Jahrhunderts gewöhnlich die Form des Eselsrückens annimmt. Uebrigens werden auch die Figuren der Heiligen unter solchen Architekturen in Reihen neben einander gestellt und haben so die Flächen der Mäntel und Caseln, sowie auch jener Gewebe zu bedecken, welche als Antependien oder Rücklaken u. s. w. nicht zum Anzuge bestimmt sind. Die letzteren sind es auch, welche mit einzelnen gemäldeartigen Darstellungen ohne typologische Reihung bedeckt werden. Das ausgezeichnetste Werk dieser Art, welches uns aus dem 14. Jahrhundert übrig geblieben, ist ein Antependium, das wohl aus der Prager Schule stammt, früher der Stadtkirche zu Pirna gehörte und gegenwärtig sich zu Dresden im Museum des sächsischen Alterthumsvereines befindet. (Vgl. die Tafel.) Es stellt in seiner Mitte die Krönung Mariens dar, während zu den Seiten je fünf verschiedene Heilige unter Baldachinen stehen und reich ornamentirte Bandstreifen den Abschluß geben. Die Komposition zeigt alle Vorzüge der Malerschule des vierzehnten Jahrhunderts, die Zartheit der Empfindung, die Weichheit der Linien, die fromme Hingebung, die edle Einfachheit in einer so vollendeten Weise, daß sie nur der Hand eines großen Künstlers entstammen kann, welche mit festen Zügen die Umrisse auf die Leinwand gezogen hat. Nicht minder groß aber erscheint die Hand, welche die Vollendung und Schönheit in der allein genügenden Manier des Plattstichs bewahren und in ihre Weise übertragen konnte.*)

Was dieser Altarbehang für die Stickerei des vierzehnten Jahrhunderts, das sind für die des fünfzehnten Jahrhunderts die s. g. burgundischen Gewänder, welche sich in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien erhalten haben und zu denen sich noch einige Seitenstücke aus der Beute des großen burgundischen Kriegs in Bern befinden (Fig. 5). Sie müssen unbedenklich von allem Erhaltenen als die größten Meisterwerke der Stickkunst überhaupt bezeichnet werden, und sind nicht bloß Kunstwerke in Anbetracht ihrer mühsamen Technik, sondern vom absoluten Standpunkte aus. Es sind vorzugsweise sechs Gewänder (drei Mäntel, eine Casula und zwei Dalmatiken) welche, einen Kirchenornat bildend, zu der kirchlichen Feier bei den Festen des Ordens vom goldenen Vließe gebraucht worden sind. Ihre Entstehung ist auf Herzog Philipp den Guten zurückzuführen, der, wie man weiß, um das Jahr 1450 einen solchen Ornat für den Orden vom goldenen Vließ zum Kirchengebrauch anfertigen ließ. Wahrscheinlich ist dies der in Rede stehende, denn Zeit- und Kunstcharakter, Schule, Herkunft, Zweck, alles stimmt damit überein. Die Zeichnung des reichen Figurenschmucks entstammt ohne Frage der van Eyck'schen Schule. Da aber der Meister Johann, dessen sie würdig ist, damals schon todt war, so muß sie von der Hand eines seiner ersten und besten Schüler herrühren. Wer die Sticker und die Stickerinnen waren, denn es sind verschiedene Hände daran erkennbar, ist uns unbekannt geblieben; ihre Namen wären ebenso würdig, der Nachwelt überliefert zu werden, wie die mancher vielgenannten Künstler.

Die figürlichen Stickereien bedecken die ganzen Flächen der Gewänder: es sind zumeist

---

*) S. Mittheilungen des k. sächs. Vereins für Erforschung und Erhaltung vaterländ. Alterthümer. VI. Heft. S. 79.

in Einzelfeldern, nach der Beschaffenheit des Raumes allerdings nicht ohne Gewaltsamkeit geordnet, stehende Einzelfiguren von Heiligen unter architektonischer Umrahmung, die, nach Lebensstellung und Geschlecht als Könige, Bischöfe, Mönche, Frauen zusammengereiht, mit den Chören der verschiedenartigen Engel wohl den ganzen Aufenthalt der Seligen darstellen sollen. Eigentlich gemäldeartige Scenen finden sich nur auf Nackenschildern der Mäntel sowie vorn und rückwärts auf der Casula. Wollten wir ihre sowie der Einzelfiguren künstlerische Vorzüge schildern, so müßten wir eben die Tugenden der van Eyck'schen Schule aufzählen, denn diese zeigen sie alle mit einander.



Fig. 5. Einzelfigur von den sog. burgundischen Gewändern in Wien.

Wichtiger für uns ist ihre wunderbare technische Ausführung sowie die Gesammtwirkung, die sie als Werke der Stickkunst, verglichen mit denen der Malerei, für das Auge machen. Die angewendete Technik ist vorzüglich von zweierlei Art, die eine für die Gesichter und Hände, die andere für die Gewänder und den architektonischen Grund. Das Ganze ist gestickt auf einer Unterlage von grober Leinwand. Darauf sind die Köpfe und die Hände im freien Plattstich mit Seide ausgeführt und zwar in einer so vollendeten Weise, mit so zarten Uebergängen der Töne, mit solcher Verschmelzung der Farben, daß wir ein Gemälde vor uns zu haben glauben. Eigenthümlicher und fast wunderbarer noch in der Ausführung ist die zweite Art. Der ganze übrige Raum der Einzelfelder nämlich, den die Figuren und die Architektur einnehmen, ist zunächst mit einem Goldgrunde unterlegt worden und zwar so, daß der Goldfaden bis an den Rand des Feldes geführt und dort umgebogen wurde, um seinen Weg zurückzulegen. So bildete sich eine Lage paralleler Goldfäden, die zu zwei und zwei zusammengefaßt und mit Ueberfangstichen niedergenäht wurden. Auf diesem Goldgrunde sind dann die Konturen aufgezeichnet worden, innerhalb welcher der Sticker nach seinem Vorbilde die Malerei mit Seidenfäden zu schaffen hatte. Er hat dies durch den s. g. Webestich so ausgeführt, daß er auf den dunkleren Flächen, in den Tiefen- und Schattenpartien seine Fäden dicht an einander legte, in den Halbtönen und im vollen Licht sie erweiterte, so daß der Goldgrund selbst hindurchschimmerte und Helldunkel und Licht bildete. Hierdurch entstand nun eine wunderbare Wirkung; denn wenn an sich schon die Seide mit der Intensität und dem Glanze ihrer Farben den Effekt der Oelmalerei übertrifft, so kam hier noch durch das durchschimmernde Metall der über die ganze Fläche ausgegossene goldige und doch milde Glanz hinzu, der alle die verschiedenen leuchtenden Farben merochromisch, d. h. durch einen

gemeinsamen Ton, harmonisch zusammenband und dadurch gewissermaßen die Pracht der burgundischen Goldbrokate mit der stillen und warmen Harmonie indischer Farbenkompositionen vereinigte. Diese Manier der Technik ist es, welche man damals in Frankreich battu en or oder en or battu, in geschlagenem Golde, nannte. Wie vollendet sie hier ausgeführt ist, mag man aus dem folgenden Umstande ersehen. Die Archäologen hatten nach langer Prüfung alle diese Gewänder durchaus für Werke der stickenden Hand gehalten; dagegen erklärte sie ein im österreichischen Museum zusammenberufenes Komité der ersten Seidenfabrikanten, also Techniker von Fach, auf den ersten Blick wegen der außerordentlichen Regelmäßigkeit einstimmig für Weberei, die Köpfe und Hände natürlich ausgenommen; nach stundenlanger genauer Prüfung kamen sie aber ebenso einstimmig von ihrer Meinung zurück und erkannten ebenfalls Alles für Stickerei.

So zeigt sich die Technik der Stickerei in diesem burgundischen Ornat auf einer Höhe, wo ihr Alles möglich schien, wo sie glaubte, mit der Malerei und selbst mit der Plastik wetteifern zu können. Dadurch gerieth sie auf Abwege, die vielleicht mit zu ihrem schnellen Verfall beigetragen haben. Als den einen Abweg müssen wir den Versuch bezeichnen, förmliche aufgespannte Staffeleibilder, eingerahmte Wandbilder und Altargemälde zu schaffen, welche die gemalten Bilder ersetzen sollen. Von diesem Versuch haben sich noch mannigfache Beispiele, unter Anderem verschiedene Flügelaltäre erhalten. Es liegt auf der Hand, daß dadurch die Technik eigentlich nicht berührt und noch weniger ein unmittelbarer nachtheiliger Einfluß auf sie geübt wird, aber die Stickerei trat hier mit der Malerei auf deren eigenem Gebiet in eine Konkurrenz, wobei sie unterliegen mußte. Denn will sie bloß Bilder schaffen, abgesehen von ihrer Bestimmung, so bringt das die Malerei müheloser und vollendeter zu Stande. Die Stickerei darf niemals vergessen, daß ihr Gebiet von dem weichen Stoffe abhängig ist, der sich biegt und schmiegt, sich faltet oder doch falten läßt, ein Gebiet, worauf ihr wieder die Malerei nicht folgen kann und darf. Deshalb erscheinen alle gerahmten Stickereien in Gemäldeform verwerflich, mögen sie nun ein wirkliches Gemälde, einen Kupferstich oder was sonst der Art nachahmen, und um so verwerflicher, wenn sie gar das Aquarell, die Lithographie, die Tuschzeichnung auf Papier und Pergament zu Hülfe rufen.

Geht hier die Stickerei in ihrem Parallelismus mit der Malerei viel zu weit, so irrt sie noch viel gründlicher, wenn sie gar auf eine Nachahmung der Plastik sich einläßt und Ornamente wie Figuren in einem oft ziemlich erhabenen Relief hervorzubringen sucht. Schon im vierzehnten Jahrhundert finden sich solche vereinzelte Beispiele, indem man bei gestickten Gewändern zunächst dem Laub eine reliefartige Bewegung gab, wie es sonst in Silber, Gold und Eisen der Fall ist; man bog es, steifte es in der Biegung durch Kleister und legte so die Blätter auf den Seidenstoff. Dann ging man weiter und stopfte die Figuren förmlich puppenartig aus und befestigte diese Puppen auf die Ornate. So sieht man die Gewänder mit Krucifixen und Heiligen geschmückt. Ein interessantes und sehr ausgezeichnetes Stück dieser Art aus Brünn vom Jahre 1487 wurde im österreichischen Museum ausgestellt. Das Verfehlte dieser Stickmanier liegt darin, daß es den Stoff übermäßig steift und jeden Faltenfluß unmöglich macht; das Gewand wird zum Brett, zum hölzernen Relief.

Beide Abwege, die durch den Mißbrauch höchst ausgezeichneter Fähigkeiten entstanden sind und nur Ueberschreitungen der gestatteten Gränzen bilden, sind aber mehr frühe Symptome denn Ursache des Verfalls, welcher die Stickkunst außerordentlich rasch im sechszehnten Jahrhundert ereilte, merkwürdiger Weise zu einer Zeit, als die Schwesterkunst der Malerei ihren Höhepunkt erreichte. Die Hauptursache lag in der Ueberholung der Stickerei durch den großartigen Aufschwung der flandrischen Figurenweberei, deren sich fortan die Maler zur tapisserieartigen Darstellung ihrer Ideen in großem Stil und größtem Umfange bedienten. Der eigentlichen Stickerei blieb bald nur die rein ornamentale Verwendung. Auch in der Dilettantenhand erhielt die Buntstickerei oder Nadelmalerei eine bedeutende Konkurrenz in der Weißstickerei, vor allem aber in der Spitzenfabrikation, die jener Kunst die geschicktesten Hände, die Gunst und auch den Ehrenpreis entzog. Nichtsdestoweniger bietet die Stickerei auch in ihrem Verfall und in ihrer oft verkehrten Anwendung die letzten Jahrhunderte hindurch mancherlei Interesse dar, und es verlohnt sich wohl der Mühe, einmal wieder auf diesen Gegenstand zurückzukommen, zumal wenn man den fast trostlosen Zustand der modernen Dilettantenstickerei, die gegenwärtigen Bestrebungen zu ihrer Besserung, sowie die ganz ausgezeichneten Leistungen der heutigen Indier, Perser, Chinesen und anderer selbst barbarischer Völker in den Kreis kritischer Besprechung mit hineinzieht.

Profanbauten des Mittelalters in Rom und Umgebung.

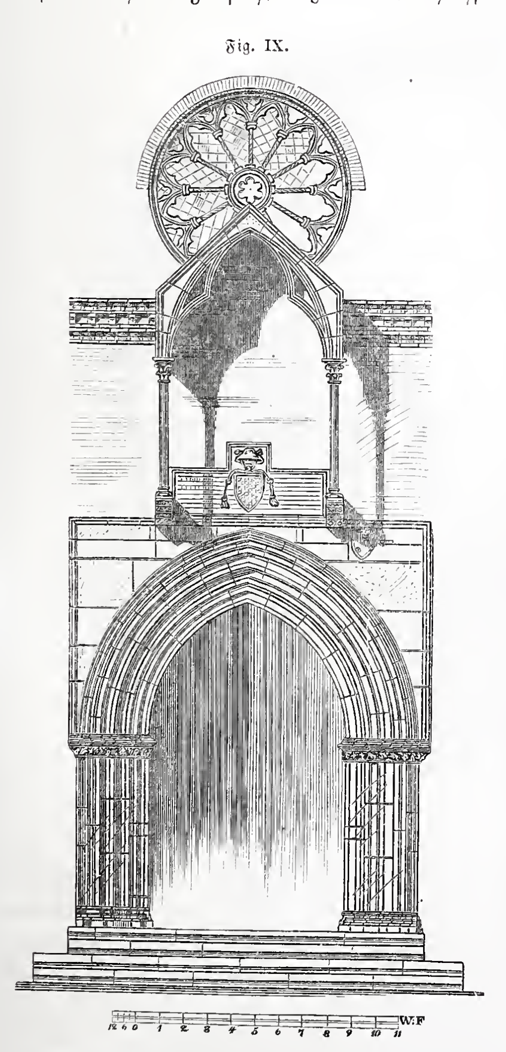
Von Schulcz Ferencz.

Mit Abbildungen.

II.

Viel mehr als Rom selbst bietet seine Umgebung an Profanbauten aus dem Mittelalter, und es ist wirklich unbegreiflich, daß die vielen höchst anziehenden Kunstschätze aus jener Periode, welche dort zu finden sind, noch gar nicht gewürdigt wurden; man findet dieselben auch in den Reisebüchern nur sehr mangelhaft verzeichnet. Wir nennen unter den Orten, welche für unsern Zweck in Betracht kommen, Corneto, Genazzano, Tivoli, Palästrina und in weiterer Entfernung das herrliche Viterbo. Es finden sich in diesen Orten eine ganze Reihe von Palastbauten, Wohnhäusern und Brunnen, wie solche im übrigen Italien nicht wieder vorkommen. Dieselben weichen sowohl in der Anlage, als auch im Detail stark von allen übrigen ab; nur in Sicilien habe ich ähnliche Formen gefunden, welche sich in Spanien wiederholen, so daß ich sowohl im päpstlichen Gebiet als auch in Sicilien spanischen Einfluß voraussetzen muß. Besonders reich ist diese Gegend an prächtigen Fensterformen, wie solche nirgends wieder mit ähnlichem Aufwande vorkommen. — Wir wollen davon hier nur wenige Beispiele aus Tivoli und Palästrina anführen, und außerdem den Palazzo Colonna in Genazzano mit seinen reizenden Details, vielleicht später auch Einiges aus Viterbo den Lesern zur Kenntniß bringen.

Fig. IX.



Hauptportal von San Francesco in Tivoli.

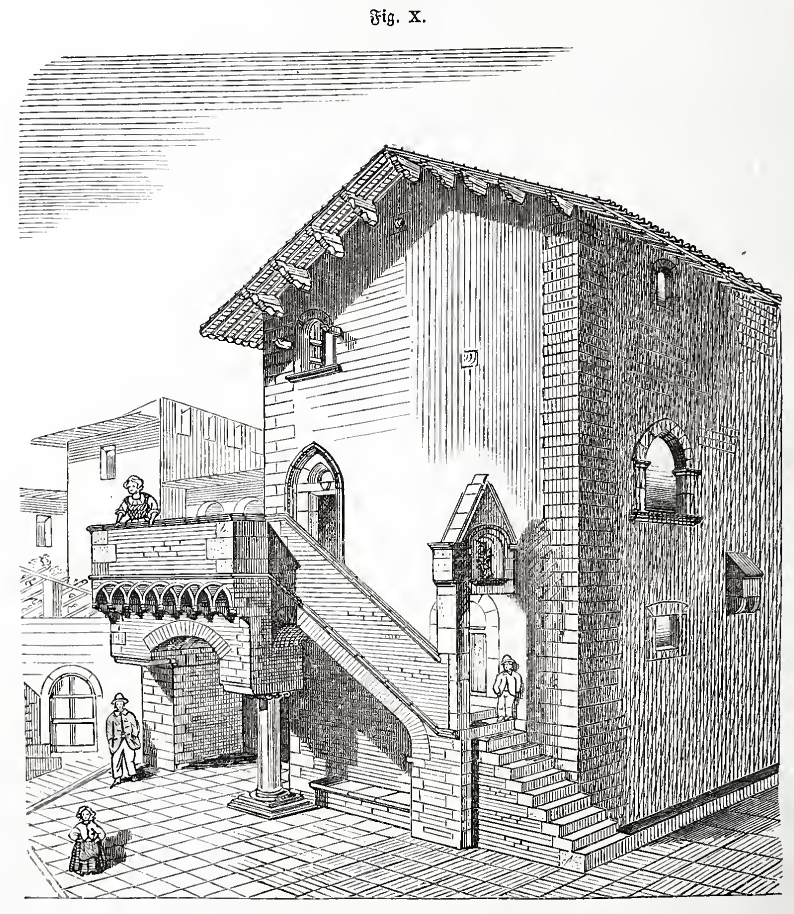
Tivoli, berühmt durch die Wunder der Natur und seine schönen antiken Ueberreste, birgt auch aus dem Mittelalter Einiges, was der Beachtung werth ist. Das Bedeutendste darunter ist ein tüchtiger Befestigungsbau mit vier kolossalen runden Eckthürmen, schöner Zinnenkrönung und Portal mit Zugbrücke. Der Bau ist noch vollkommen gut erhalten und würde sehr die Aufnahme lohnen; er steht in einem Garten und wird jetzt als Schüttboden verwendet.

Der zweite ebenfalls erwähnenswerthe Bau ist die Kirche San Francesco, von welcher wir in Fig. IX das schöne Hauptportal veröffentlichen. Dasselbe erklärt sich aus der Zeichnung; wir wollen nur beifügen, daß das Material weißer Marmor ist, welcher, gelb verwittert, dem Portale ein

ungemein feuriges schönes Kolorit verleiht. Unter dem Baldachin über dem Portal war früher ein Gemälde angebracht, von dem sich noch Spuren zeigen; die Profile der Laibung sind schön und kräftig, das Ornament der Kapitäle mittelmäßig; das Hauptgesimse unter der Rose ist aus Backstein.

Das Wohnhaus Fig. X ist, ich möchte sagen, die Blüthe einer architektonischen Idee, welche bis auf unsere Tage in vielen Ortschaften des Kirchenstaates roh und schmucklos zur Ausführung kommt; man findet eine Menge Bauernhäuser, an welchen die Treppe in ähnlicher Weise angebracht ist, doch ohne eigentlich architektonische Lösung. Dieses Haus und ein ähnliches in Palästrina sind die einzigen, welche dies Princip, architektonisch gelöst, in der Umgebung Roms vertreten. Im

Fig. X.



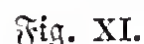
Wohnhaus in Tivoli.

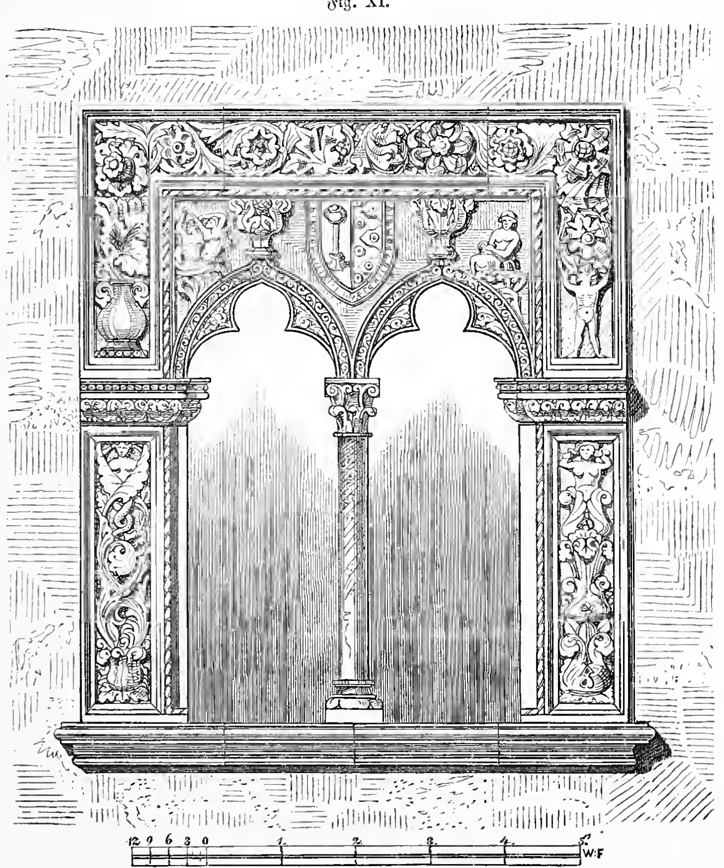
größeren Umkreis, z. B. in Viterbo, gibt es eine Menge solcher Treppenanlagen, welche in einzelnen Fällen viel besser im Detail behandelt sind als dieses; doch auch, nachdem ich die vielen anderen Bauten gleicher Art gesehen hatte, behielt dies Haus so viel Eigenthümliches und ist vor Allem so vollständig erhalten, daß ich es der Publikation für werth gehalten habe. Beinahe sämmtliches Detail an dem Bau ist freilich roh und unvermittelt, der Hauptwerth ist in der Anlage und in dem architektonischen Grundgedanken zu suchen. Die Länge der Vorderansicht des Gebäudes ist 30′, der Bau ist gemischt aus grauem Sandstein und Backstein ausgeführt. Alle Konsolen und die dickleibige Säule sind aus Marmor; auch einige Formziegel kommen an dem Baue vor, und zwar an dem Arkadenfries unter der Brüstung des Treppenruheplatzes und als Abdachung des Portalgiebels. In den Nischen der Portalgiebel befinden sich beiderseits gute Bilder; an dem Querbalken der Thür ist ein kleines Wappen angebracht. Rechts und links von den Fenstern des ersten Stockes bemerkt man je zwei



Steinkonsolen mit Einschnitten; in diese Einschnitte wird eine Stange gelegt und über diese die zu trocknende Wäsche gehängt. Im Innern des Gebäudes ist außer einem Kamine, welchen zwei kurze Säulen zieren, nichts erhalten.

Außer den eben erwähnten Objekten giebt es in Tivoli nur noch einige schöne Details aus dieser Periode: Fenster verschiedener Art, ein schönes Marmorkranzgesimse aus der romanischen Epoche, ein Terracottafenster von sonderbarer Auffassung und auf der Piazza Santa Croce drei Sorten Fenster an einem Hause, unter welchen das auf Fig. XI abgebildete das interessanteste ist. Dies schöne Fenster ist ganz aus weißem Marmor, nur die Säule ist aus Granit und so recht im italienisch=gothischen Dekorationsstyl gehalten; das Ganze wirkt wie ein brillantes Feuerwerk.


Fig. XI.



Fenster an der Piazza S. Croce in Tivoli.

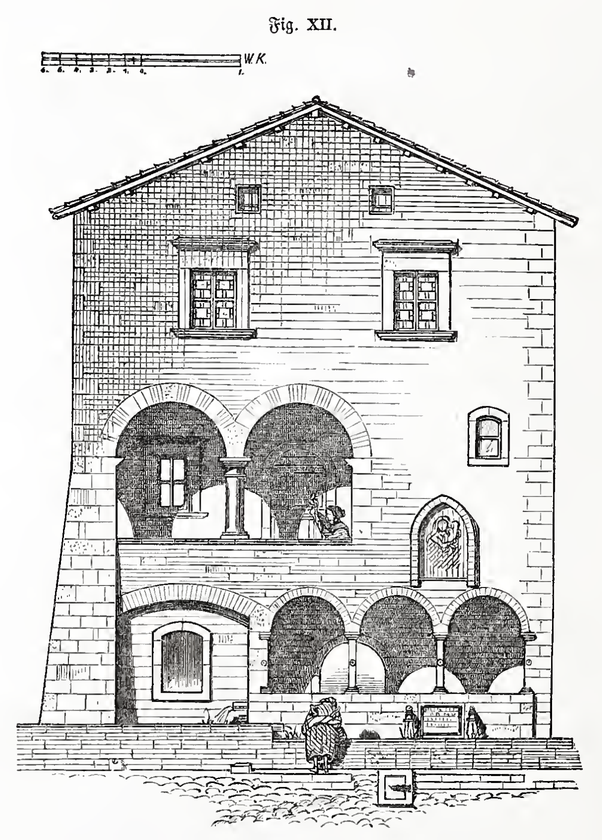
Beiläufig die Bemerkung, daß die Straßenbettelei nirgends in Italien stärker grassirt als in Tivoli. Beim Zeichnen eines jener Fenster passirte es mir, daß die alten Weiber der ganzen Straße berathschlagten, was ich denn wohl zahlen werde, wenn ich fertig sei, 2, 3 oder 5 Scudi! Da kam ein alter Mann, welcher befragt wurde, weshalb ich das Ding zeichne, und was man rechtlicher Weise von mir fordern könnte. Er erzählte den Weibern: „Einmal kam ein Engländer in eine Hütte, erblickte ein ganz verrauchtes Bild, befeuchtete es mit seinem Sacktuch und siehe da, es war vom Meister Guido. Er gab Gold, Gold und wieder Gold. Ja, die Engländer!" setzte er hinzu, und ging seines Weges. Die Weiber aber waren jetzt vollends aufs Höchste gespannt, und harrten der Dinge, die da kommen sollten; ich wurde fertig, klappte die Mappe zu; da kam die Besitzerin des Hauses und stellte ihre Forderungen. Doch ich sagte: „Seht ihr denn nicht, Weib, daß ich ein armer Maler bin?" Worauf sie sich wie mit Wasser überschüttet zurückzog; und als ich die Straße verließ, klang es mir von allen Seiten nach: „un povero", ein Armer; das Volk bedauerte mich. —

Paläſtrina muß im Mittelalter reich und eine bedeutende Kulturſtätte geweſen ſein. Vieles iſt ganz verſchwunden, von manchen Bauten findet man nur noch Bruchſtücke, welche aber ahnen laſſen, daß hier Glanz und Reichthum herrſchte. Das Städtchen macht mit ſeinen ſteilen unregelmäßigen Straßen einen höchſt maleriſchen, unvergeßlichen Eindruck.

Ueber der ſelbſt ſchon hochliegenden Stadt erhebt ſich das Schloß und noch viel höher über dem Schloſſe eine Burgruine der Colonna's aus guter Zeit, doch mit wenig Kunſt in der Ausſtattung. Das Schloß iſt ein Renaiſſance-Bau auf antiken Fundamenten, doch war der ganze Bau früher gothiſch, wie viele Bruchſtücke beweiſen.

In einer ſehr ſteilen engen Straße, genannt Strada del Borgo, befindet ſich das mit ſeinen einfachen Formen reizend wirkende Haus Fig. XII. Dieſes Haus, urſprünglich ein Kommunalgebäude,

Fig. XII.



Haus in Paläſtrina.

iſt ein Brunnen- und Waſchhaus, wie ſolche häufig in Italien vorkommen. Aehnliche Anſtalten giebt es in Siena, Perugia und Viterbo; dieſelben geben Zeugniß von dem hohen Sinn, mit welchen die Väter der Gemeinden Italiens für Reinlichkeit und Geſundheitspflege ſorgten. Ich habe dieſe Brunnen- und Ciſternenhäuſer mit beſonderer Vorliebe ſtudirt und werde ſpäter darauf zurückkommen. Der Bau gewinnt dadurch an Intereſſe, daß er innen und außen bis auf die alte Verglaſung erhalten iſt; ja es ſind in ſeinen Räumen ſogar noch Möbel erhalten, deren Formen auf die Erbauungszeit ſchließen laſſen. Was den Grundriß anbelangt, ſo beſteht das quadratiſche Gebäude im erſten Stockwerk, die Loggia mit eingerechnet, aus drei Räumen; die Loggia ſowohl als der hinter derſelben liegende Raum ſind mit einfachen ſoliden Holzdecken verſehen, der dritte Raum aber, in welchem ſich der große einfache Kamin befindet, iſt mittelſt einer Tonne gewölbt. Die innere lichte Weite des Baues mißt 25 Fuß.

In dem Raum hinter der Loggia befinden ſich die oben erwähnten Möbel, beſtehend aus zwei hochbeinigen Wäſchetruhen, aus einer Wiege und einem Schemel. Wiege und Schemel zeigen einfache

Renaissanceformen, sind grün bemalt und theilweise vergoldet. Ich fand in dieser reichen Wiege das Kind einer sehr armen freundlichen Frau, die gegenwärtig das Haus bewohnt. — Das Aeußere des Gebäudes erklärt die Zeichnung. Ich will nur dazu bemerken, daß sowohl innerhalb der unteren Loggia, als auch außerhalb in den Trögen gewaschen wird; doch scheinen die Tröge der neueren Zeit anzugehören, und es ist wahrscheinlich, daß früher nur im Innern des Gebäudes gewaschen wurde. Das Madonnenbild, welches in den Rahmen über der ebenerdigen Loggia hineingemalt ist, hat sich noch bis unter die Brust erhalten. Zwischen den zwei Ausflußhähnen befindet sich eine Denktafel, deren Inschrift sich wahrscheinlich auf die Gründung des Baues bezieht.

Außerdem befindet sich in Palästrina noch ein Haus, dessen schon in dem Abschnitt über Tivoli Erwähnung geschah, mit ähnlicher Treppenanlage wie an dem Hause Fig. X, und ein einstöckiger Bau mit schönen weitauskragenden Loggien von mächtiger Wirkung. Alle diese Bauten interessiren durch die groteske Anordnung der Massen, durch ihre schattigen Loggien und freien Treppen. Dieselben wirken in dem milden Klima Italiens, wo die Sonne alles vergoldet und verschönt, wunderbar, würden aber bei uns nachgeahmt unpraktisch sein und leicht zur Karikatur werden.

Recensionen.

Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik von Alexander Conze. Mit XI Tafeln, meistens nach Abbildungen des archäologischen Museums der königl. Universität Halle-Wittenberg gezeichnet und lithographirt von Hermann Schenck. Halle, Buchhandlung des Waisenhauses. 1869. 4.

Mit einer lithographischen Tafel.

Der auf beigegebener Lithographie mit freundlicher Genehmigung des Herausgebers und der Verlagshandlung wieder abgebildete schöne Marmorkopf des städtischen Museums von Bologna bildet den Anfang dieser elegant ausgestatteten Publikation, in welcher einer Reihe historisch und künstlerisch bedeutender Werke der antiken Plastik der Mehrzahl nach zum ersten Male veröffentlicht werden. Die Denkmäler stehen zunächst nur in der scheinbar äußerlichen Beziehung zu einander, daß der Herausgeber in seiner früheren Amtsthätigkeit als Vorsteher des archäologischen Museums in Halle sich Abgüsse von ihnen, und zwar zum Theil die ersten, die überhaupt angefertigt wurden, verschaffen konnte. Insofern ist die Publikation also zugleich eine Denkschrift seiner dortigen Wirksamkeit. Den tieferen Zusammenhang der Werke jedoch stellt Conze dadurch her, daß er sie scharfsinnig in die Erörterung wichtiger kunsthistorischer Fragen hineinzuziehen weiß, welche seit einiger Zeit die archäologische Forschung, namentlich die deutsche, lebhaft beschäftigen. Es ist zunächst das Verhältniß der peloponnesischen zur attischen Kunst und ihrer beiden Hauptmeister, des Polyklet und Phidias, welches zur Sprache kommt. Dann einer der Hauptrepräsentanten des Uebergangsstils von der alterthümlichen zur hohen Kunst der Blüthezeit, Kalamis. Endlich, um einige minder bedeutende Punkte zu übergehen, die Stellung der späten, archaïstischen oder eklektischen Plastik zu ihrem Vorbilde, der archaïschen. Daß der Verfasser die auf vierunddreißig splendid gedruckte Seiten zusammengedrängten, oft nur andeutungsweise und hypothetisch hingeworfenen Bemerkungen nicht als endgiltige oder auch nur für ihn selber feststehende Urtheile betrachtet wissen will, spricht er in der Schrift wiederholt aus. Es genügt ihm, die längst im Stillen gehegten Vermuthungen oder Widersprüche gegen herrschende Ansichten überhaupt einmal formulirt und dadurch zu weiterer Diskussion angeregt zu haben. Und hiefür muß ihm Jeder aufrichtig Dank wissen, welchem der stetige Fortschritt auf diesen leider noch in so mannigfaches Dunkel gehüllten Gebieten der Kunstgeschichte am

Herzen liegt. Freilich wird sich die hier angeregte Diskussion wohl in sehr engen Kreisen halten müssen. Sie kann mit einigem Erfolge nur von Solchen geführt werden, welche von den in Frage kommenden Bildwerken durch eigene Anschauung der Originale Kenntniß haben. Selbst Gipsabgüsse genügen nicht, wo es sich, wie hier in den meisten Punkten, um die allersubtilsten Unterscheidungen handelt. Da nun selbst unter Fachleuten Autopsie so weit verstreuter Originale — es kommen dabei u. a. die Museen von Athen, Petersburg, Kassel, Bologna und Neapel in Betracht — nicht zu den gangbaren Dingen gehört, so ist vorauszusehen, daß von der einen Seite dieser, von der andern jener Punkt der Conze'schen Schrift herausgegriffen und erörtert werden wird.

Auch ich befinde mich in dem hier angedeuteten Falle. Ich will deßhalb nur auf zwei Abschnitte der Untersuchungen etwas näher eingehen. Und zwar zunächst auf Conze's Kritik des beistehend mitgetheilten Bologneser Kopfes. Sie bildet meines Erachtens eine der gelungensten Partien der Schrift. Der uns im Profil und in der Vorderansicht vorliegende Kopf ist, was den Dargestellten selbst betrifft, ohne erhebliches Interesse; er gehörte wahrscheinlich früher zu einer Ehrenstatue, wie man aus der um das dichte, schön gewellte Haar gelegten Binde schließen darf. Aber schon seine tadellose Erhaltung — eine große Seltenheit in diesem Kunstgebiete — macht ihn uns interessant. Um wie viel mehr noch sein stilistischer Charakter, der von Conze treffend mit dem farnesischen Junokopf im Museum zu Neapel in Verbindung gebracht wird. In der Anordnung und Behandlung des Haares zeigt sich ein, wenn nicht gleicher, doch sehr verwandter Geschmack, die „Sprödigkeit des Ausdrucks", die „Herbigkeit in der Bildung der Gesichtsformen ist beiden gemeinsam".

Diese Zusammengehörigkeit wird noch einleuchtender, wenn man Beispiele eines anderen Typus daneben hält. Dies thut Conze auf seiner zweiten Tafel, welche einen ebenfalls männlichen Kopf des Museums von Kassel zum ersten Male publicirt. Außer der Binde im Haar und der jugendlichen Bildung ist nichts Verwandtes an beiden Köpfen. Der Kasseler ist durchweg lebensvoller, feiner in der Modellirung, geistерfüllter, orgineller. Mit einem Wort: es ist ein attisches Werk der besten Zeit, ein Werk, in dem wir des Phidias Odem spüren. Diesem attischen tritt nun der bologneser Kopf als ein peloponnesisches Werk entgegen und zwar als ein neues Zeugniß für Art und Kunst des Polyklet, welchem Brunn bekanntlich den oben in Vergleich gezogenen farnesischen Junokopf in letzter Instanz vindicirt hat. Conze führt den Gegensatz beider Schulen an den Köpfen weiter aus: derselbe offenbart sich besonders in der Form des Schädels. Bei den attischen Werken hat letzerer im Profil etwas lang Viereckiges; darin stimmt z. B. der sogenannte Thesus (Herakles) vom Ostgiebel des Parthenon mit dem Kasseler Kopfe durchaus überein; „die Bildung wird in ihrer Eigenart sofort noch deutlicher durch den Vergleich mit der gerundeteren Form des Bologneser Kopfes". Dazu kommt der Unterschied im „physionomischen Gesammteindruck". Eine leise Wendung des Kopfes und eine oft auffällige Schiefheit in den sich entsprechenden Gesichtstheilen, die weiche Hebung der Oberlippe, endlich ein trüber, beinahe schwermüthiger Ausdruck werden den attischen Köpfen zugesprochen: alles Züge, die dem Wesen des Polyklet und den Denkmalen, die man ihm beilegt, vollkommen fremd sind.

Weiter kann ich freilich dem Verfasser auf diesem Wege nicht folgen. Die Konsequenz, die er aus der mitgetheilten Unterscheidung hinsichtlich des sogenannten Doryphoros im Neapeler Museum und anderer mit dem Kopf in Verbindung gebrachter Statuen ziehen will, führen über die Grenzen hinaus, die ich mir stecken mußte. Aber auch losgetrennt von allen diesen weiteren Folgerungen hat jene Unterscheidung ihren unverkennbaren Werth. Ich möchte nur wünschen, daß man ihre Richtigkeit endlich einmal auch durch Vergleichung der Originalwerke beider Schulen, der attischen wie der peloponnesischen, prüfen könnte. Dazu wären in erster Linie weitere Nachgrabungen an der Hauptstätte von Polyklet's Wirksamkeit, auf dem Boden von Argos, und in Ermangelung dieser wenigstens eine stilgetreue und vollständige Publikation der letzten dortigen Funde vonnöthen.

Der zweite Punkt, auf den ich eingehen will, ist Conze's Würdigung der Apollonstatue aus dem großen Theater in Athen. Hier gehen unsere Urtheile weit auseinander. Der Verfasser hält das merkwürdige Werk, von dem ich im vorigen Jahrgange der Zeitschrift (S. 24) den Lesern aus Athen kurz berichtet habe, sowie seine Wiederholungen im britischen und im kapitolinischen Museum (dritte bis siebente Tafel) für Nachahmungen des Apollon Alexikakos des Kalamis. Ueber den letzteren Punkt, ob nämlich gerade dieser Meister das Urbild für die drei „Nachahmungen" geschaffen habe, läßt sich schwer streiten, da wir den künstlerischen Charakter des Kalamis uns nur aus Nachrichten der Alten (Overbeck's Antike Schriftquellen, S. 95 ff.) zusammensetzen können. Sehr wohl zu entscheiden ist dagegen der andere Vergleichungspunkt, nämlich der Stil des athenischen Apollon und seiner Wiederholungen. Unter allen Fachgenossen, welche bisher über die Apollonfigur aus dem dionysischen Theater nach Autopsie geschrieben haben (Pervanoglu, U. Köhler, Kekulé) herrscht, soviel ich aus mündlichen und schriftlichen Aeußerungen derselben schließe, Einstimmigkeit mit mir darüber, daß die Figur keine echt alterthümliche sei, sondern nur gewisse alterthümelnde

Züge an sich trage. Köhler nannte sie archaïstisch, ich habe damals den Ausdruck „archaïsirend“ gebraucht, der im Wesentlichen dasselbe sagt, und muß dieses Urtheil, nachdem ich den Eindruck des Originals vor dem im österreichischen Museum befindlichen Gipsabguß wiederholt habe auffrischen können, mit aller Entschiedenheit aufrecht erhalten. Conze, der das Original nicht gesehen, ist vor dem Abguß zu der entgegengesetzten Ueberzeugung gekommen. Er sagt zwar, von den drei Wiederholungen der Figur sei „vermuthlich keine das Original“, dann aber erscheint ihm doch wieder „Alles echt und alt aus einem Guße, im Ganzen und im Einzelnen, die Wirkung der Kopistenhände natürlich abgerechnet;“ — „wollte man, fährt Conze fort, Mangel an Harmonie finden, so dürfte man daraus nicht Arbeit in einem der Zeit des Künstlers fremden Stile herauslesen wollen, es wäre dann eben der leise Mangel einer Zeit, die in der Kunst noch erst dicht vor der Vollendung stand.“ Zur Lösung der hier hervortretenden Divergenz will ich die von Conze auf der neunten und zehnten Tafel publicirte Petersburger Statue herbeiziehen, bei welcher ein ganz analoger Streitfall vorliegt. Helbig erklärte dieses Werk für ein archaïstisches, für eine Arbeit der späteren eklektischen Schule, in welcher sich archaïsche und frei entwickelte Elemente vereinigt finden. „Den Augen und dem Haare sei der alte Stil anzumerken, andre Theile, wie die Kniee und der Hals, ließen das raffinirte Naturstudium der spätgriechischen Zeit erkennen.“ Hierauf hätte Conze nicht erwidern sollen (S. 24): daß die Vereinigung von steifer Alterthümlichkeit in Haar und Gesicht und von einem nie übertroffenen Naturstudium bekanntlich auch den Aegineten eigen sei, denen deßhalb Niemand späten eklektischen Ursprung beimessen werde. Denn nicht auf das Naturstudium überhaupt, sondern auf das „raffinirte“ Naturstudium hatte Helbig mit Recht Gewicht gelegt, und von diesem ist der naive, unmittelbar aus dem Leben gegriffene Naturalismus der Aegineten durchaus verschieden. Dasselbe, was von der Petersburger Statue gesagt wurde, gilt nun auch von dem Apollon des dionysischen Theaters. Auch sein Naturalismus ist ein „raffinirter“, d. h. er ist das Werk eines Meisters, der eigentlich längst über die bloße Naturnachahmung hinaus und an die idealisirende Ausdrucksweise der entwickelten griechischen Plastik gewöhnt war, der sich aber in einen erkünstelten Naturalismus zurückversetzte, weil er in der Naturtreue wie andererseits in gewissen Härten der Bewegung und Absonderlichkeiten der Haartracht, die charakteristischen Merkmale der alten Zeit erkannt hatte. Weder das Eine noch das Andere, weder die Naturwahrheit noch die Herbigkeit und Geziertheit, muthet uns daher bei ihm naiv und im Grunde erquicklich an, wie bei den Schöpfungen der wirklich alterthümlichen Meister. — Doch ich breche hier ab, da auch unsere gegentheilige Ansicht, wie das Urtheil Conze's, nur vorläufig noch einmal schärfer formulirt werden sollte. Die Entscheidung kann erst in einem größeren Zusammenhange durch genaue Würdigung aller einschlägigen Monumente herbeigeführt werden.

Erwähnt sei schließlich nur noch die besonders fein und stilgetreu ausgeführte elfte Tafel, welche das Grabrelief aus Orchomenos mit seiner interessanten Wiederholung im Neapeler Museum zusammenstellt. Wenn wir sämmtliche Reste der altgriechischen Kunst von Bedeutung in dieser Weise aus gelungenen Abbildungen neben einander studiren könnten, wäre der Forschung einer der dringendsten Dienste geleistet, deren sie außer der Anlage historisch geordneter Abgußsammlungen gegenwärtig bedarf.

C. v. Lützow.

Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. Von Moriz Carriere. Dritter Band, zweite Abtheilung: Das europäische Mittelalter. Leipzig, Brockhaus. 1868. 8.

Ueber den Plan des umfassenden Werkes haben wir uns in früheren Heften ausgesprochen. Diese zweite Abtheilung des dritten Bandes ist besonders reichhaltig geworden. Slaven, Finnen und Kelten, Romanen und Germanen werden darin charakterisirt und nach ihren Leistungen gegen einander abgeschätzt. In der Würdigung der Produktionen erhellt auf's neue, welchen Vortheil es bietet, wenn die verschiedenen Künste in Wechselbeleuchtung gestellt und in den Werken die Einflüsse des Naturells und der geistigen Kultur der Stämme hervorgehoben werden. Bei den großen Sagendichtungen, die er zergliedert, weist Carriere den Kelten die Stofferfindung, den Romanen die künstlerische Gestaltung, den Germanen die ideale Vertiefung zu. Bei der Gothik wird die Frage: ob französisch, ob deutsch, durch Hinweisung auf die „fränkische Mitte“ zwischen dem normannischen Norden und dem romanischen Süden des Nachbarlandes gelöst. Die weltliche und religiöse lateinische Lyrik der Geistlichen wird in ihren Reimformen als echte Nachblüte der alten rhythmischen erwiesen; und Geistlichkeit, Ritter und Städte erscheinen in lyrischer Dichtung wie in anderen Schöpfungen nach einander

als die Träger der Kultur. Dante und Petrarca sind ausführlich betrachtet, und zwar ist der Abschnitt über Dante der gelungenste und ansprechendste des Buches. Die Hoheit des Mannes und seiner Dichtung ist durch den erkennenden Geist und das verehrende Herz des Verf. lebensvoll anschaulich gemacht. Nach den Scholastikern erfahren auch die Mystiker, deren Kenntniß Schnaase zum Verständniß mittelalterlicher Kunstwerke für so wichtig erklärt hat, eine eingehende Betrachtung, und es wird gezeigt, daß nicht die Männer der Hierarchie, der Verweltlichung der Kirche und der Inquisition, sondern die genialen „Gottesfreunde" den Malern am Rhein den Ton seelenvoller Innerlichkeit angegeben haben.

Wir brauchen nicht erst zu sagen, daß eben diese (533 Seiten starke) Abtheilung den Künstlern von ganz besonderem Interesse sein wird. Der Verf. charakterisirt den romanischen Stil in bauender und bildender Kunst; er folgt der Gothik in ihre Entwickelungen; er schildert und beurtheilt Plastik und Malerei in den verschiedenen Epochen. Wenn nicht alle Abschnitte gleichmäßig gut gegliedert sind und in einzelnen das Material überwiegt, so ist diese Abtheilung durch Inhaltsfülle und lebendige Darstellung doch wieder ein Buch, das jedem Gebildeten zu genußreichem Studium empfohlen werden kann. M.

Kunst und Kunstgewerbe vom frühesten Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts von Franz Trautmann. Nördlingen 1869. Beck'sche Buchhandlung. 420 S. in 8⁰.

Das Bedürfniß nach einem Handbuche, welches in Kunst und Kunstgewerbe orientiren kann, dürfte als allgemein gefühlt einem derartigen Werke von vornherein gute Aufnahme und weite Verbreitung sichern. Es wäre freilich zu wünschen, daß die hervorragenden Städte mittelalterlicher Kunstthätigkeit in Monographien eine Schilderung und Dokumentirung ihrer Leistungen bereits gefunden hätten, worauf dann sicher fortgebaut werden könnte. Da dies trotz rühmenswerther Vorarbeiten noch nicht allgemein der Fall ist, muß ein zusammenfassendes Handbuch an vielen und oft entscheidenden Stellen unsicher und andeutend verfahren. Der Verf. hat sich bemüht, die Masse des Materials unter gewisse Gattungsbegriffe zu subsummiren, diese selbst in alphabetischer Folge zu ordnen und dann nach den Gegenständen im Bereiche der Kunst und des Kunsthandwerkes, nicht nach den etwaigen Namen der Meister und Schulen, jene alphabetische Folge zu füllen. Dies Verfahren kann nur gebilligt werden, muß aber streng durchgeführt sein. Hierin aber wird der Verf. viele Mißstände wahrnehmen, wenn er erwägt, daß z. B. die Porträtmalerei als Gattung zwar ausgeschieden, in der Darstellung aber gleichwohl nach den Namen der Maler behandelt ist, wodurch dem eigenen Prinzip wieder seine Entwickelung genommen erscheint. Es mußte sowohl hier, als auch in allen gleichartigen Gebieten nach den Gegenständen resp. deren Merkmalen fortgefahren werden, also daß die Porträtdarstellungen etwa nach Nationen und Dignität unterabgetheilt und die einschlägigen Künstler darnach eingereiht würden, dabei aber nie die Künstler, sondern die Gegenstände das Schlagwort enthielten und immer größer gedruckt vorausständen. In der Landschaftsmalerei, im Stillleben, in der Porzellan-Malerei u. dgl. mußten die Sujets nach besonderen, eine Generalisirung darbietenden Merkmalen aneinander gereiht, nicht aber die Namen der Autoren vorangesetzt und diesen gelegentliche Notizen solcher Art beigefügt werden. Daß die resp. Künstlernamen nach der nationalen, nicht nach der deutschen Schreibart gegeben werden und hierbei sorgfältig verfahren werden soll, versteht sich von selbst. Der Verf. zieht die deutsche Schreibart, wie es scheint, der national-korrekten vor; immerhin; dann aber ist es nothwendig, um Verwirrung zu vermeiden, daß konsequent daran festgehalten und nicht derselbe Name einmal deutsch und das andre Mal fremdländisch geschrieben werde. Die allgemeinen Schilderungen von Schulen, z. B. in der Malerei, bedürfen vielfacher Revision und Korrektur, indem sonst längst von der Forschung beseitigte Auffassungen und Daten abermals fortgeführt und bei der großen Verbreitung solcher Bücher in Leserkreise getragen werden, die nicht immer in der Lage sind, diese Verbesserungen und Richtigstellungen selbst vorzunehmen. Wenn der Verf. dies Urtheil zu strenge findet, so möge er bedenken, daß dem Fachgelehrten Alles daran liegt, daß die bezüglichen Forschungen und deren Resultate zum allgemeinen Bewußtsein gebracht werden, und dazu können gerade solche Handbücher am meisten beitragen. Bei der Darstellung der kölnischen Malerei war — um für diese Forderung ein Beispiel anzuführen — auf den folgenreichen, von den Bildern der Lyversberg'schen Passion an bemerkbaren Einfluß der flandrischen Malerei der Nachdruck zu legen, ebenso bei der oberdeutschen Malerei, die bis Oesterreich hinein in der beginnenden 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts diese Einwirkung zeigt. Gerade wenn man gezwungen ist, Uebersichten in großen Zügen zu entwerfen — und das war ja doch die Aufgabe des Verfassers —

müssen die Wendepunkte in der Geschichte der Kunst so stark wie möglich und so klar wie möglich herausgehoben, alle Details aber weggelassen werden, will man Verwirrung und irrthümliche Auffassung vermeiden. — Es mag dem Verf. unbenommen bleiben — obwohl ihm hierin kein Kenner so leicht beistimmen wird — die Leistung Jan van Eyck's weit über die des großen Hubert zu setzen, das Eine aber war als großes Hauptresultat zu konstatiren, daß von diesen van Eyck's die bedeutsame Wendung in der Geschichte der flandrischen, nieder- und oberdeutschen Malerei datirt, welche in allen nachweisbaren Lokalschulen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zum Ausdruck gelangt. Ohne die Kenntniß dieses entscheidenden Faktums gebricht es dem Laien, mag er sonst mit noch so vielen Einzelheiten bekannt sein, an dem wichtigsten Kriterium für die Beurtheilung alter Bildwerke. Es scheint mir außerdem keineswegs gerechtfertigt, die Bezeichnung „Oberdeutsche Schule" auf Schwaben allein zu beschränken, da die Uebersichtlichkeit dadurch unnöthigerweise alterirt wird. Würde der Verf. einerseits die erfolgreiche That der van Eyck, andererseits die durch Martin Schongauer, A. Dürer und H. Holbein erreichte Höhe oberdeutscher Malerei, sowie die in der niederdeutschen Malerei durch den kölnischen Meister des „Todes der Maria" erlangte höchste Stufe, endlich den um das Jahr 1520 in Flandern, Nieder- und Oberdeutschland auftretenden Hang für die durch Raffael allenthalben zu dem höchsten Ruhme gelangte italienische Malerei klar und faßlich hervorgehoben haben, so würde er jedem Leser, vorausgesetzt die kurze Darlegung der vor-van Eyck'schen Kunst in den genannten Ländern, ein deutliches unverwischbares Bild der Entwickelung der Malerei in Deutschland eingeprägt und für das Gesammtverständniß dieser Kunst auch in weiteren Kreisen Dankenswerthes geleistet haben, während ich nach der Darstellung des Verf. leider befürchte, daß die Hauptsachen übersehen, resp. gar nicht zum Bewußtsein gebracht werden. Dazu wird auch die gesonderte Behandlung der italienischen Malerei ihres Theils vieles beitragen, da gar nicht abzusehen ist, warum die deutsche unter dem Gattungsbegriff „Malerschulen", die italienische Malerei hingegen unter diesem Worte abgehandelt wird. Waren in Italien keine Malerschulen? Wohin führt solche Willkür und zwar in einem Buche, das für weite Kreise bestimmt ist? — Was hat den Verf. gezwungen, für Schwert, Spieß, Helm, Panzer, Büchsen, Pistolen, Rüstung, Armbrust lauter gesonderte Artikel zu schreiben, d. h. sie als Genera zu behandeln, statt unter dem Begriff „Waffen" die Einzeltheile zu besprechen und bei den treffenden Vokabeln einfach auf den Gattungsbegriff zu verweisen, wenn es überhaupt einen Leser giebt, der diese Gegenstände nicht sofort unter dem genannten Genus zu suchen wüßte; ebenso verhält es sich mit den Artikeln: Geschützguß, Glockenguß, Kunstguß, Gold- und Silberschmiedekunst, Getriebene Metall-Arbeit, Bunzen-Arbeit, Blei-, Zinn- und Silberguß, Kupferstecherei u. s. w., die unter dem Genus von Metall-Arbeit mit den Unterabtheilungen von Guß- und getriebener, sowie gravirter Arbeit, woran etwa die mittelalterliche Emaillirung anzufügen wäre, eine wissenschaftlich klare Darstellung ermöglichten. Daß Töpferei, Porzellan und Fayence eine gleiche Behandlung erheischen, sieht Jedermann leicht ein. Mit Leichtigkeit konnte der Verf. dadurch sein Buch vereinfachen und dem Leser zusammenhängende Techniken auch unter Einer Rubrik anschaulich machen. So war der Verf. genöthigt, oft Gesagtes abermals zu sagen und oft angeführte Literaturbehelfe abermals anzuführen. Die alphabetische Anordnung würde sich auf solche Weise unschwer mit der wissenschaftlich genetischen Darstellung haben verbinden lassen. Vereinigt doch sonst der Verf. eine größere Zahl von Gegenständen resp. deren Darstellungen unter nicht so natürlichen Hauptbegriffen, wie die genannten sind, und behandelt unter Geschichte — das Wort ist als Genus voraus zu drucken — geistliche und weltliche Geschichte, antike Feldzüge, biblische und andere, Hausaltärchen, Marthyrien, Karawanen, Kasteiungen, Mordscenen, Seuchen — also zum Theil heterogene Dinge, die Niemand unter diesem Genus aufzusuchen sich beikommen läßt. Unter dem Schlagwort **„Nymphen"** subsummirt der Verf. das Mythologische, Anspielungen auf Charaktere, Allegorien, Phantasiebilder, heidnische Geschichten, Bacchanalien, Opfer, Triumphzüge, römische Geschichten ... Schauerbilder, Zaubereien, Hexenküchen, Teufelsspuke, Höllenbilder, Grotten, Alchymisten, Grabmäler — wer vermuthet solche Sujets unter „Nymphen"? Die landläufige Rubrik „Genre" hingegen findet sich zwar im Inhaltsverzeichniß, bildet aber für die Behandlung selbst keinen eigenen, die Darstellung gewiß erleichternden Oberbegriff. Nein, wie gerechtfertigt und lobenswerth die Detailbehandlung dieser Gegenstände in Anbetracht des großen Publikums auch immer sein mag, so darf eine sich durchziehende wissenschaftliche Methode nicht ganz und gar außer Acht bleiben, weil der menschliche Geist nun einmal das Bedürfniß hat, jedes Vielerlei unter eine Einheit gebunden zu wissen und so zu fassen. Der Verf. wird vielleicht bei demnächst erfolgender zweiter Auflage obige Bemerkungen benützen und so dem Buche Klarheit, Vereinfachung und wissenschaftlichen Werth verschaffen. Gestattet man mir noch einige im Interesse seiner Arbeit gelegene Andeutungen, so würde ich die Baukunst ganz weglassen oder nach den Ergebnissen neuerer Forschung umarbeiten, die Ikonographie entweder ausführlicher oder gar nicht behandeln, am wenigsten aber den Schein erwecken, als fände sich der Leser mit Leichtigkeit unter Zuhilfenahme der wenigen citirten Bücher in diesem faktisch noch wenig kultivirten Felde zurecht, was eben nicht der Fall ist; ich würde die kirchlichen Utensilien sorgfältiger

oder gar nicht erörtern; denn Altarstein ist z. B. nicht schlechthin äqual dem altare portatile; cappa, corporale, pallium, antependium, Altardecke mit angeblich vorgeschriebenen grünseidenen Fransen, Altartücher, Altarkreuz, Mitra (Tiara) und andere Gegenstände finden sich in größeren wissenschaftlichen Werken genügend erörtert, so daß falsche Aufstellungen hierüber nicht mehr gestattet sind und Bemerkungen, wie bei „Canontafel", daß dieselbe „von weißem Holz" sei oder was etwa hier gedacht sein soll, zu den Unmöglichkeiten gehören; ich würde ferner die alten Benennungen von Handwerken aufzuführen nicht unterlassen, also die Posamentirer, Kandelgießer, Gladiatores oder Schwertfeger, Flitterschlager, Flaschner oder Blechschmiede, Calmalmacher oder Federbüchsenmacher, die Pyrmetter (permeter) oder Pergamentbearbeiter, Ebenisten u. dergl. und bei letzteren die wichtige Fournir-Mühle Renner's zu Augsburg, deren Stetten gedenkt, besonders hervorheben; ich würde die Artikel „Email- und Glasmalerei" umarbeiten und die unrichtigen Bestimmungen, z. B. von Grisaille, richtig stellen, ich würde der alten Seidenstickerei resp. Seidennätherei um so mehr größere Aufmerksamkeit schenken, als in München, Nürnberg, Bamberg, Augsburg dieser Zweig stets vertreten und durch Satzungen berücksichtigt war, außerdem im bayer. National-Museum bezügliche Ueberreste solche Inachtnahme dieser Technik rechtfertigen; ich würde die Kunstausdrücke zuerst nach dem Wortbegriff, z. B. „Niello-nigellum-schwarz" erklären, unter die Meister in der späteren Holzskulptur und Malerei den mit seinem Namen an einem Altärchen des bayer. National-Museums verzeichneten Georg Bockschütz von Tölz und den ebendort vertretenen Jakob Schieck von Kempten aus Zeitblom's Schule aufnehmen und bei der Miniatur den alten Begriff voranstellen, damit die Leser wissen, woher eigentlich diese Bezeichnung stamme; ich würde die Literatur-Angabe mit den betreffenden Jahreszahlen versehen, damit das Neueste sofort kenntlich gemacht ist, und würde ältere Bearbeitungen ausgezeichneten Werthes nicht unter der Menge werthloser Schriften verschwinden lassen. Wie der Verf. unter der Rubrik „Muster" den Interessenten treffliche Winke gegeben und in der Behandlung vieler Partien, die zum speziellen Studium des Autors gehören, so in der späteren Renaissance und Zopf-Periode, dem Leser Tüchtiges und Werthvolles bietet, auch hier in der Verfolgung des gegenständlich verfahrenden Darstellens konsequenter erscheint, so können die beregten Punkte und Abschnitte Verbesserung und das Buch in Allem Brauchbarkeit und wissenschaftliche Methode erlangen. Der Verf. gleicht häufig einem aus Leibeskräften sich beeilenden Menschen, der aber gleichwohl kaum vom Flecke kommt, er will kurz, will nur andeutend sein, will nur das Wichtigste herausgreifen und dann zu Andrem übergehen — geräth aber gegen seinen Willen in's Breite, Einzelne, Unbedeutende und läßt das Wichtigste kaum wahrnehmen; er will oft recht deutlich und für jeden Leser verständlich schreiben, wird aber aphoristisch, dunkel und nur dem mit der Sache längst Vertrauten verständlich. Wer da weiß, daß die Lessing'sche Einfachheit und Klarheit für den Schriftsteller in jeder Art von Aufgaben das Schwerste bleibt, der wird sich weniger wundern, daß ein besonders auf dem Gebiete der vaterländischen Geschichte und Sage mit Glück thätiger, für die unscheinbarste Kleinigkeit mit liebenswürdiger Aufmerksamkeit und poetischer Auffassung begabter Autor den wissenschaftlich strengen Stil und die genetisch ruhig entwickelnde Methode nicht finden kann, die dem Vielerlei Ordnung und der Ordnung Einheit verschafft. Die hier notirten Bedenken aber wird der Verf. gerechtfertigt finden, wenn er bemerkt, daß ich gewiß auf Irrthümer und Verstöße in Kleinigkeiten kein Gewicht gelegt und nur der Methode seines Buches in seinem eigenen Interesse eingehend Berücksichtigung gewidmet habe.

München. **J. A. Meßmer.**

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Standbild Schinkel's von Fr. Drake.

Gez. von C. Becker. Geschn. von C. Hackenbeck.

Zeitschr. f. bild. Kunst. 1869. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Drake's Schinkelmonument
für den Bauakademieplatz in Berlin.

Mit Abbildungen.

Die Stadt Schinkel's, die in allen Theilen bis in die neueste Zeit hinein den Stempel seiner Hand und seines Geistes trägt, entbehrt bis jetzt eines würdigen Denkmales ihres Baumeisters. Nur eine Statue in der Vorhalle seines Museums vergegenwärtigt uns die Gestalt des großen Meisters. Aber es ist ohne Frage das unglücklichste Werk, das aus Friedrich Tieck's Händen hervorgegangen, und sein Eindruck ist um so trauriger, als es zu der herrlichen Rauch-Statue unseres Friedrich Drake das Pendant bildet. Jetzt ist, von des Letzteren Meisterhand geschaffen, ein schönes Monument Schinkel's der Vollendung entgegengeführt, das inmitten seiner bedeutendsten Schöpfungen, hinter sich die Bauakademie, im Auge die Schloßbrücke, das Museum und den Packhof, auch demnächst aufgestellt werden soll.



Der entgegenkommenden Freundlichkeit des Künstlers verdanken wir es, in den beigegebenen Illustrationen die ersten Abbildungen dieses neuen Meisterwerkes, des vierzehnten öffentlichen Denkmales, welches Drake gearbeitet, unseren Lesern vorführen zu können.

Ein schlichter Sockel von Granit bildet die Unterlage, an deren abgestumpften Ecken die drei bildenden Künste, die der Meister man darf sagen gleichmäßig beherrscht hat, und die Geschichte, die ihm reichlich und fruchtbar ihre Belehrungen hat zu Theil werden lassen, als Karyatiden das Gesims tragen. Die Architektur sehen wir in der Anfangsvignette, die Malerei ist neben ihr in der weiter unten gegebenen Totalansicht des Denkmals zu erkennen.

Auf dem Sockel erhebt sich in einer Höhe von 9 Fuß die meisterliche Gestalt Schinkel's, in der Motivirung im Wesentlichen einer bereits in den vierziger Jahren von Drake gearbeiteten Statuette ähnlich. Ueber dem gewöhnlichen Kostüm trägt der Dargestellte einen Mantel,

in dessen Behandlung Drake sich ebenso wie bei seiner Rauch-Statue als wirklicher Meister in der Gewandung bewährt hat, obgleich ihm dort nicht so wie hier eine sonst ideal zu nennende Vorlage durch die Wirklichkeit gegeben war. Der konventionellen Einförmigkeit der stereotypen „Mantelfigur" hat der Meister vollkommen auszuweichen verstanden. Die weiten Falten des Obergewandes umspielen in breitem Fall die Formen des Körpers, den Gesammteindruck abrundend und erhöhend, ohne die individuelle Bewegung zu verhüllen. Der rechte Fuß ist ein wenig aufgestützt. Beide Hände, die rechte mit dem Stift über der linken, ruhen auf dem Zeichenbrett, das in die Schenkelbeuge gestemmt ist. Der charaktervolle Kopf blickt mit festem Ausdruck und gleichsam sammelndem Auge geradeaus in die Ferne. Die



Stellung ist so frei und natürlich, die Hände so geistvoll und anmuthig bewegt, der Kopf so sprechend, die Durchführung im Einzelnen wie der große Zug im Ganzen so tadellos und angemessen, daß wir nicht anstehen, dieses Werk unter die gelungensten Porträtbildungen der modernen Plastik zu zählen.

Die Ausführung in Bronze von dem bekannten Gießer Hermann Gladenbeck in Berlin läßt im Guß und in der Ciselirung Nichts zu wünschen. Alle Theile des Denkmals, auch der Granitsockel, aus der Steinmetzenwerkstatt von J. Zeidler hervorgegangen, sind fertig.

Dennoch läßt die Aufstellung auf sich warten, — wie wir hören, weil keine Entschließung über die Form und Fassung der Inschrift herbeizuführen ist. Ist es denn nicht genug, sich über diesen leidigen Punkt bei Monumenten zweifelhafter Berühmtheiten die Köpfe zu zer-

brechen, und glaubt man dem Ruhm eines Schinkel durch eine kunstvoll gedrechselte Inschrift auf seinem Denkmal aufhelfen zu müssen? Schinkel's Denkmal in Berlin bedarf keiner Interpretation, sein Name steht in glänzender Lapidarschrift auf der Stirne der Hauptstadt, und auch auf seinem Denkmal hat nichts weiter zu stehen, als in großen, einfachen Zügen der unvergängliche Name: Schinkel.

Bruno Meyer.

Die Renaissance in Frankreich.

Von **C. Schnaase.**

Mit Abbildungen.

Die Wiederbelebung der antiken Bauformen in Italien ist höchst begreiflich; die römische Architektur war eben die einheimische, nationale, welche nur nach dem Sturze des römischen Reichs bei dem tiefen Verfall des Landes entartet, dann unter dem Einflusse der Deutschen und Franzosen und ihrer damals vorangeschrittenen Bildung durch Elemente der nordischen Gothik verdrängt und alterirt war. Als die deutschen Kaiser machtlos, die Anjou's in Neapel zu Italienern geworden waren, als die Nation, von den Fremden befreit, zu eigner Bildung und starkem Selbstgefühl erwachte, war es natürlich, daß sie auch in der Baukunst die fremde, unverstandene Weise abstreifte und zu dem ruhmvollen heimischen Stile zurückkehrte.

Ganz anders verhält es sich aber bei der Renaissance im Norden der Alpen, wo jene Formen weder klimatisch noch historisch berechtigt waren und man sich dennoch ihnen freiwillig und mit Verleugnung der ausgebildeten einheimischen Architektur unterwarf. Unsere Väter hatten dafür eine hergebrachte Erklärung; sie hielten die antike Architektur für die einzig richtige und gute, die gothische für eine Verirrung, und fanden es daher begreiflich, daß endlich ein Zeitpunkt gekommen sei, wo man den Irrthum erkannt und sich der Wahrheit zugewendet habe. Allein diese Erklärung kann uns nicht mehr befriedigen, seitdem wir die selbständige und bedeutsame Schönheit der gothischen Baukunst kennen und würdigen gelernt haben. Vielmehr muß uns nun dieser Irrthum, dieses Verkennen und Verwerfen des einheimischen Stils zu Gunsten eines fremden um so räthselhafter erscheinen.

Das gilt von Frankreich nicht in geringerem Grade als von Deutschland. Gerade Deutschland, obgleich von einer rein germanischen Bevölkerung bewohnt, hatte die romanische Baukunst mit Vorliebe gegen die andrängende Gothik festgehalten, dieser erst allmälig, mit gewissen Beschränkungen Aufnahme und Bürgerrecht gegeben. Frankreich dagegen war das Geburtsland des gothischen Stils, besaß in ihm seine ruhmvollste künstlerische Leistung, den eigensten Ausdruck des nationalen Geistes. Viollet-le-Duc, der große Kenner und Anhänger der Gothik, kann sich daher ihre Verdrängung in seinem Vaterlande nur als einen Akt der Gewalt denken, für den er mit einer sonderbaren Wendung die Reformation und speziell unsern Luther, als den eigentlichen Urheber derselben, verantwortlich macht. „Von dem Feldzuge Karl's VIII. an, so etwa lautet seine Ausführung, hätten die Könige und ihre vornehmen Begleiter eine Vorliebe für die Säulengänge und Marmorhallen, die sie in Italien gesehen, mitgebracht, und unter dem Beifalle der Gelehrten, die für diese Architektur wegen ihres Zusammenhanges mit der Antike schwärmten, Aehnliches zu schaffen versucht. Allein der ganze Mittelstand und besonders die einheimischen Werkmeister wären dem vaterländischen

Stile treu geblieben und hätten den herbeigerufenen Mailänder oder Florentinischen Architekten einen zähen Widerstand entgegengesetzt, dem sie zuletzt gewichen sein würden, wenn nicht in Folge der Reformation das Gleichgewicht der politischen Kräfte zerstört und ein Absolutismus eingetreten wäre, der jenen Widerstand unterdrückt habe." Es ist richtig, daß gleichzeitig mit der Hinneigung zur Renaissance und demnächst mit der Reformation die fürstliche Gewalt stieg und sich mehr und mehr von den bisherigen Schranken befreite; die Kulturgeschichte hat dieses Zusammentreffen zu erklären. Aber daß der Causalnexus keineswegs der hier vorausgesetzte war, ergiebt sich daraus, daß nach neueren Ermittelungen, auf die wir später zurückkommen werden, die ersten Renaissancebauten in Frankreich keineswegs von herbeigerufenen italienischen Architekten, sondern von französischen Werkmeistern ausgeführt wurden. Von ihrer Seite wurde also der Neuerung kein Widerstand entgegengesetzt; sie waren es selbst, welche dieselbe ausführten.

Die Erklärung, welche bei den deutschen Kunsthistorikern vorherrscht, steht zu der des französischen Schriftstellers in starkem Gegensatze. Während dieser die Renaissance für ein Werk des Zwanges hält, sehen sie darin einen Akt der Befreiung, eine berechtigte und deshalb auch populäre Reaktion gegen die trübe, ascetische Weltansicht des Mittelalters, eine durch das erneuerte und vermittelst der Buchdruckerei erleichterte Studium der alten Schriftsteller hervorgebrachte Rückkehr zur Natur; zur Wahrheit, zur Erkenntniß und zum Genuß des Lebens. Auch diese Meinung ist der Berichtigung bedürftig. Die ascetische Auffassung des Christenthums hatte wohl eine gewisse Einwirkung auch auf die Laienwelt des Mittelalters gehabt; namentlich die Ehe war davon ungünstig berührt. Aber soweit, wie es nach dieser Ansicht erscheint, war diese Einwirkung nie gegangen; selbst in der Zeit, wo sie am stärksten war, im elften Jahrhundert, war das weltliche Leben weit entfernt von so klösterlicher Haltung. Schon im dreizehnten Jahrhundert hatte die Sitte eine große Freiheit, selbst über das Maaß der heutigen hinaus, erlangt, und in den folgenden stiegen Genußsucht und Ueppigkeit sogar in bedenklichem Grade. Einige Blicke in die deutschen und französischen Dichter vom dreizehnten Jahrhundert an, Froissard's Chronik und der lange Bericht über das Festleben des burgundischen Hofes bei Olivier de la Marche genügen, um uns zu überzeugen, daß es wahrlich keiner Reaktion in dem angegebenen Sinne bedurfte. Auch die Zeit der Renaissance ließ es an Genüssen nicht fehlen; die Welt „weiß ihrem schönen Spiele wohl immer reichlich nachzugehn." Aber wenn man in dieser Beziehung den Unterschied zwischen ihr und den vorhergegangenen Jahrhunderten prüfen wollte, würde sich eher eine Wendung nach der ernsteren Seite nachweisen lassen. Indessen, wie dem auch sein mag, jedenfalls ist es richtig, daß die Aufnahme der antiken Formen mit einer veränderten Lebensauffassung und mit einem besseren Verständniß und größerer Hinneigung zur Natur zusammenhing, und insofern ist dann jene Erklärung wenigstens nicht auf ganz falschem Wege. Aber immerhin bedarf es noch näherer Ermittelung, worin jener Zusammenhang bestand und durch welche Mittelglieder das geistige Leben damals auf die Kunst einwirkte.

Wir dürfen heute wohl kaum einen Widerspruch befürchten, wenn wir die Beantwortung solcher Fragen der Kunstgeschichte vindiciren. Die Erfahrung, wie sehr diese, wie sehr selbst die Kunst der Gegenwart von dem Verständniß der inneren Motive früherer Perioden abhängt, liegt uns zu nahe. So lange man die geistige Bedeutung des Mittelalters verkannte, hatte man auch für seine Kunst kein Auge; sobald für jene ein dämmerndes Verständniß begann, ahnte man auch die in dieser verborgene Schönheit und schritt nun in wechselsweisem Austausch kunstgeschichtlicher und sittengeschichtlicher Forschung immer weiter vorwärts zu reiferer, gemäßigter Erkenntniß. Genau so wird es der Renaissance ergehn. Zwar eine so gründliche Verkennung wie die Gothik hat sie niemals erlitten, aber wir Aelteren, die wir

in der Luft der romantischen Schule aufgewachsen sind, müssen doch gestehen, daß wir sie lange mit ziemlich stumpfem Auge betrachtet haben. Dagegen hat sich nun in den letzten Jahrzehnten eine kräftige Reaktion erhoben, die aber schwerlich dem gewöhnlichen Loose der Reaktionen entgehen wird, wenn sie nicht zeitig für ihre bessere Begründung und, wo es nöthig ist, Beschränkung Sorge trägt. Wir verstehen allenfalls die Renaissance in ihrem Mutterlande Italien, aber über ihre Geschichte auf nordischem Boden haben wir nur sehr unvollkommene Kenntniß; und doch ist ihre Bedeutung hier und dort höchst verschieden, und das Studium ihrer Entstehungsgeschichte in unserem eigenen Lande für uns praktisch sehr viel wichtiger. Die eingehende gründliche Bearbeitung dieses Theils der Kunstgeschichte ist daher ein dringendes Bedürfniß und wir können uns Glück wünschen, daß wir neuerlich dazu einen erheblichen Beitrag erhalten haben.

Es ist dies Lübke's neueste Arbeit, die Renaissance in Frankreich, welche als Fortsetzung von Kugler's Geschichte der Baukunst und im Anschluß an Burckhardt's Renaissance in Italien vor mehreren Monaten erschienen ist*). Ungeachtet dieser bescheidenen Stellung ist es ein Werk von selbständiger und großer Bedeutung, der erste Anbau eines bisher vernachlässigten Feldes der Kunstgeschichte. Es ist auffallend, daß selbst die Franzosen trotz ihres Patriotismus gerade diesen gewiß nicht ruhmlosen Theil ihrer Geschichte keiner gründlichen, allgemeinen Bearbeitung gewürdigt haben. Sie besitzen prachtvolle Monographien über einzelne Bauten dieser Zeit, Werke mit architektonischen Aufnahmen oder malerischen Ansichten, ein reiches urkundliches Material, aber kein einziges Buch, welches die Geschichte der Renaissance in ihrem Vaterlande in einigermaßen vollständiger, zusammenhängender Darstellung vorträgt. Das ist eine schmerzliche Lücke nicht bloß für die französische, sondern für die allgemeine Kunstgeschichte; denn in der Entwickelung des modernen Stils nördlich der Alpen nimmt Frankreich die erste Stelle ein. In keinem andern Lande fanden die antik-modernen Formen so schnelle und besonders so verbreitete und gelungene Anwendung, in keinem liegen die Motive dieser Entwickelung so klar vor Augen. Lübke's Werk giebt uns darüber die erwünschte Belehrung und ist dadurch eine wesentliche Bereicherung unserer Wissenschaft.

Während Burckhardt in seiner oben erwähnten Arbeit den Versuch gemacht hat, die italienische Renaissance systematisch darzustellen, den Grundgedanken der gemeinsamen Bestrebungen aufzuzeigen und in seinen Konsequenzen zu entwickeln, schließt sich Lübke wieder an die einfache Weise des Kugler'schen Werkes an, dessen Fortsetzung es bildet, indem er mehr darauf bedacht ist, das historische Material in übersichtlicher Ordnung zu sammeln. Er giebt daher nach einer ziemlich ausführlichen historischen Einleitung eingehende und anschauliche Beschreibungen der einzelnen Gebäude meistens in chronologischer Folge mit Hülfe zahlreicher, vortrefflich gewählter und ausgeführter Abbildungen und mit genauer Angabe der durch Lokalforscher ermittelten historischen Daten. Das ist denn in jeder Beziehung zweckmäßig; wir werden so am besten in die Entstehungsgeschichte dieses Stils eingeführt, und die ganze Arbeit bekommt, zumal da die Schilderungen der einzelnen Gebäude meistens auf persönlicher Anschauung beruhen, den Werth und die Frische einer ursprünglichen Quelle.

Die frühe Renaissance in Frankreich, obwohl nicht frei von italienischem Einflusse, hat doch ganz andere Tendenzen und nimmt einen ganz anderen Gang, wie in diesem ihrem Mutterlande. In Italien tritt das persönliche, künstlerische Element gleich anfangs viel

---

*) Geschichte der Baukunst von Franz Kugler: Vierter Band; auch unter dem Titel: Geschichte der neueren Baukunst von Jakob Burckhardt und Wilhelm Lübke. Stuttgart, Ebner & Seubert. — Zweites Buch: Die Renaissance in Frankreich. 335 S.

stärker hervor; einzelne, hochbegabte Künstler gehen voran, verleihen ihren Werken ein individuelles Gepräge, vererben dasselbe auf ihre Schüler, und rufen andererseits Gegner hervor, welche dann, wie es immer bei solchen Kämpfen geht, Ausgangspunkt und Ziel mit ihnen gemein haben, aber sich individuell von ihnen unterscheiden. Das Allgemeine verbirgt sich hinter Persönlichkeiten; die Geschichte löst sich in Künstlerbiographien auf. In Frankreich ist daran nicht zu denken; auch nicht eine einzige künstlerische Gestalt von hervorragender Bedeutung ist zu entdecken, noch viel weniger eine Konkurrenz und ein Kampf von mehreren. Die Sache machte sich von selbst, stillschweigend, mit einer geheimnißvollen Nothwendigkeit, gegen welche Niemand einen Widerspruch wagte. Daher denn auch das eigenthümliche Unbehagen der früheren Historiker, welche gewohnt waren, sich die Kunstgeschichte als Künstlergeschichte zu denken, und sich deshalb hier nicht anders zu helfen wußten, als durch die Hypothesen, daß einzelne italienische Künstler hinter den Koulissen die Fäden gezogen hätten oder daß der Befehl der Könige das Zauberwort gewesen, welches die ganze Bewegung hervorgerufen. Keines von beidem ist wahr. Könige können auch in künstlerischen Dingen hemmen oder befördern, aber sie können nicht künstlerische Kräfte erzeugen, nicht ein Verständniß geben, wo es fehlt. Sie hätten ohne Zweifel italienische Baumeister in's Land ziehen können, wie dies später unter Franz I. wirklich geschah; aber gerade in der Frühzeit der französischen Renaissance war dies nicht der Fall; es waren Franzosen, welche ihre Werke ausführten.

Zum Beweise für diese Thatsache möchte ich zuerst ein in mehr als einer Beziehung merkwürdiges, soviel ich weiß noch nicht bekanntes Zeugniß anführen. Es ist eine Aeußerung, welche der Buchhändler und Rektor Godofredus Torinus aus Berry in der Vorrede zu seiner Ausgabe des L. B. Alberti, de re aedificatoria, schon im Jahre 1512 zu Paris drucken ließ. „Seit dem ruhmvollen Zuge Karl's VIII. nach Neapel, sagt er, werde die schöne Kunst auch bei den Galliern geübt und man sähe in Amboise, Gallion, Tours, Blois und Paris Gebäude, in welchen die Gallier nicht nur die Italier, sondern auch die Lehrmeister der Italier, die Dorer und Ionier, überträfen.“ Auf das Interesse, welches diese Stelle in anderer Beziehung bietet, will ich hier nicht eingehen, sondern nur auf das aufmerksam machen, was die eben berührte Frage betrifft. Daß der französische Schriftsteller die italienischen Baumeister, die im Lande wirkten, ignorirt, ihre Verdienste seiner Nation angeeignet habe, wäre wohl denkbar; allein er würde dann doch nicht die Italiener neben den Galliern erwähnt, diesen einen Vorzug vor jenen zugesprochen haben. Es würde dies, wenn die von ihm angeführten Erstlinge der Renaissance in Frankreich wirklich von Italienern ausgingen, nicht bloß eine Undankbarkeit, sondern in einem gedruckten, in die Hände des sachverständigen Publikums gelangenden Buche eine Schamlosigkeit und selbst eine Thorheit gewesen sein, welche ihn unangenehmen Reklamationen ausgesetzt haben würde. Er mußte sich bewußt sein, nicht bloß daß die Meister dieser Bauten Franzosen waren, sondern auch daß ihr Stil sich von dem der Italiener unterschied.

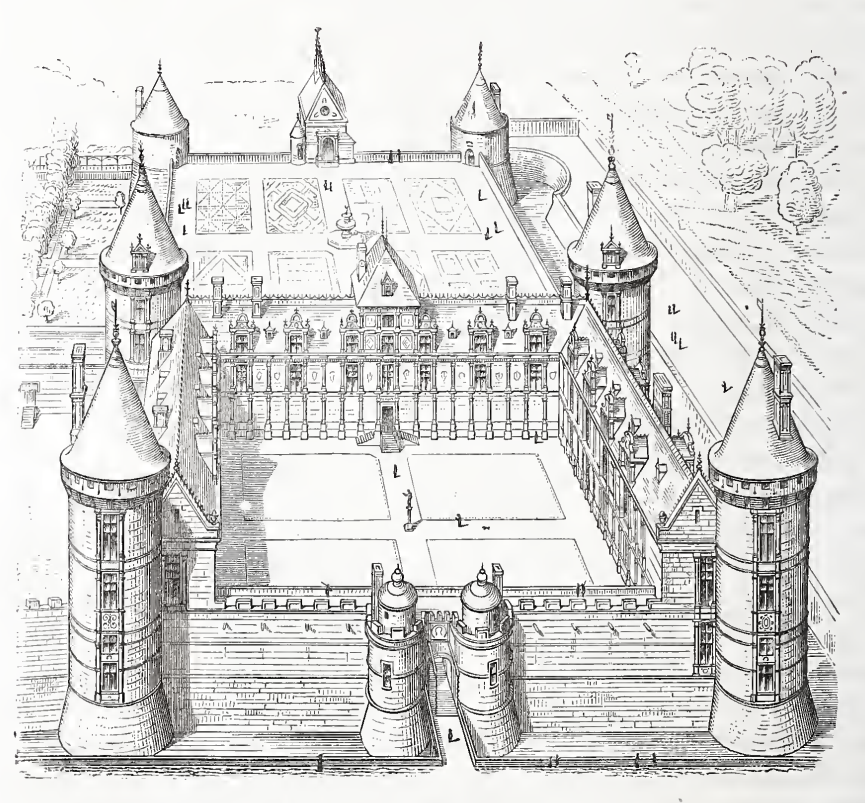
Die archivalischen Ermittelungen, welche in Lübke's Buch zusammengestellt sind, lassen darüber keinen Zweifel; bei allen Bauten, deren Rechnungen gefunden sind, werden ausschließlich französische Baumeister genannt. Italienische Namen kommen in diesen Rechnungen wohl ein paar Mal vor: Karl VIII. ließ eine Zahl von Arbeitern aus Neapel nach Amboise kommen; unter den vielen Künstlern in der Baurechnung von Schloß Gaillon werden auch drei Italiener genannt. Aber in beiden Fällen sind es nicht Architekten, sondern Maler und Bildhauer und zwar zweiten Ranges, bloße Dekorateurs. Nur zwei Mal finden wir unter Karl VIII. und Ludwig XII. nahmhafte italienische Baumeister in Frankreich; aber Giuliano di S. Gallo kam nur im Auftrage seines Gönners, des nachherigen Julius II., um dem Könige das Modell eines Palastes zu überreichen, und Fra Giocondo scheint nur als In-

genieur bei einem Brückenbau in Paris zugezogen zu sein. Dagegen ergiebt sich aus allen Rechnungen eine lange Liste französischer Werkmeister, welche, als maçon oder maitre-maçon bezeichnet, die Prachtbauten sowohl der Könige als der Großen bis gegen das Ende der Regierung Franz I. leiteten und mit Renaissanceformen schmückten. Die große Zahl dieser Meister und der Umstand, daß sie gewöhnlich aus den nächsten großen Städten genommen wurden, läßt die Vermuthung, daß es eine besondere Klasse in Italien gebildeter Architekten sei, nicht aufkommen, auch werden sie in den Kontrakten ganz in derselben Weise wie die gewöhnlichen zünftigen Maurer behandelt, und nur einmal, bei Pierre de Lorme aus Rouen am Schlosse zu Gaillon wird bemerkt, daß er sich verpflichtet habe, gewisse Arbeiten „à l'entique et à la mode Françoise“ zu liefern, woraus sich denn ergiebt, daß die antikische Arbeit bei den andern Meistern sich von selbst verstand, und beiläufig auch, daß man schon damals (um 1504) das Bewußtsein einheimischer Eigenthümlichkeiten hatte.

Auch ohne diese archivalischen Notizen würden uns die Bauten selbst belehren, daß sie nicht von Italienern herstammen. Der Entwickelungsgang und die Richtung der Renaissance waren in beiden Ländern sehr verschieden. Die italienischen Baumeister traten von den Tagen Brunelleschi's an mit reformatorischem Eifer, mit wissenschaftlichen Ansprüchen und mit großem Selbstgefühl auf; im Bewußtsein hoher, idealer Zwecke verschmähen sie niedrigere Rücksichten, setzen sich kühn über Vorurtheile und Gewohnheiten fort. Ihre Nation räumte ihnen dieses Recht ein und ihre Aufgaben gestatteten es. Sie bestanden zuerst in Kirchen, deren ideale Bedürfnisse sich leicht der idealen Form anfügten, keineswegs in Wohnhäusern; und als dann später die Anwendung dieser Formen auf alle Gebäude und mithin auch auf Paläste feststand, ließ die Bedürfnißlosigkeit und der Schönheitssinn der Bauherrn auch hier dem Idealismus der Architekten freie Bahn.

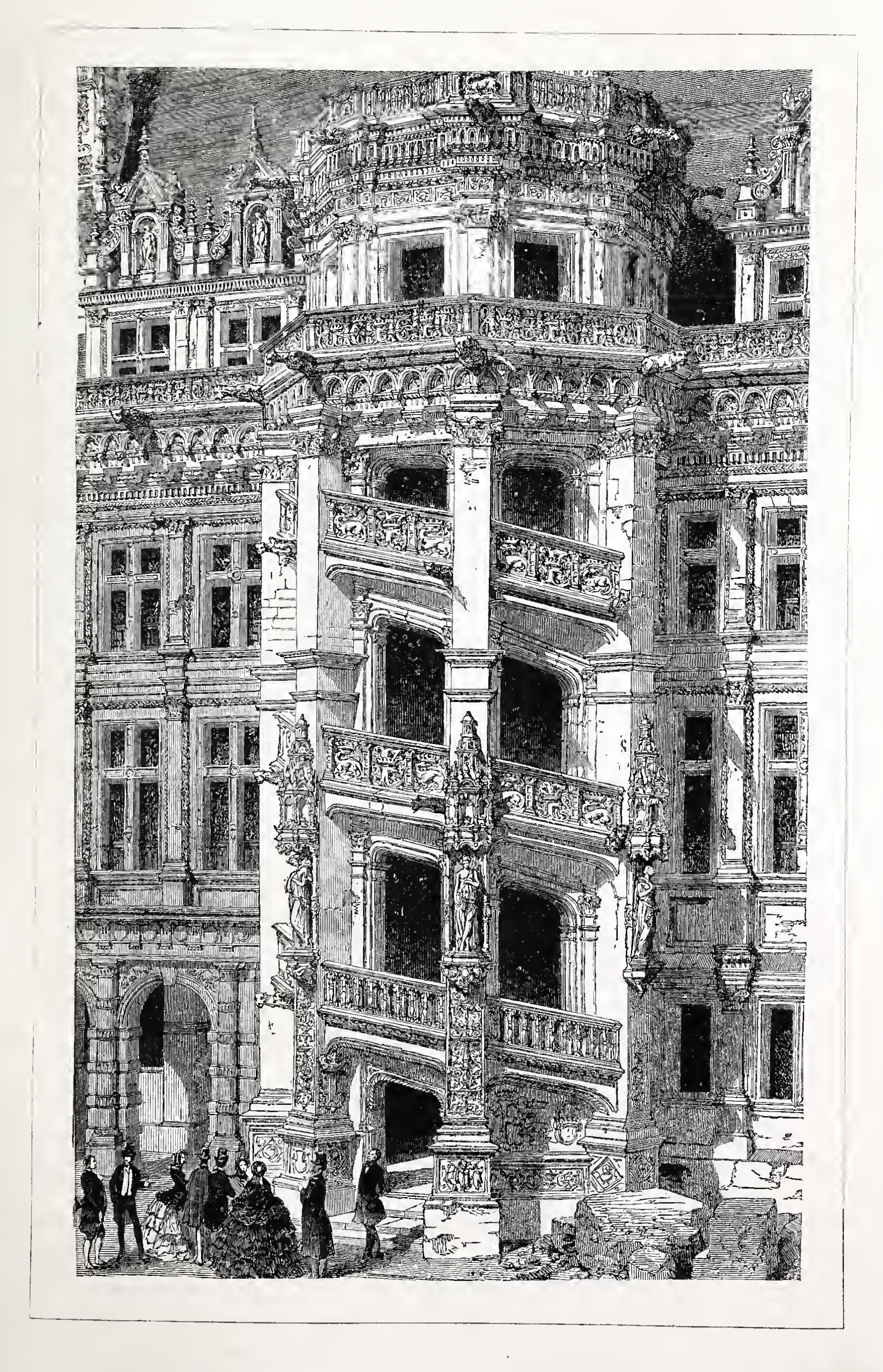
Ganz anders in Frankreich. Kirchen neuen Stils waren hier vor der Hand nicht zu errichten; das Mittelalter hatte das Land damit so reichlich versehen, und der Stil dieser Kirchen war so befriedigend, daß man auch bei den seltenen neuen Stiftungen nicht davon abgehen, sondern höchstens ihn noch zu steigern, zu vervollkommnen begehrte. Dagegen nahm eine andere Klasse von Gebäuden die baukünstlerische Thätigkeit in hohem Grade in Anspruch. An umfassenden, mit Luxus gebauten Schlössern hatte es in Frankreich schon vorher nicht gefehlt; je mehr sich der monarchisch-aristokratische Geist der Nation entwickelte, je enger sich der ritterliche Adel um das Königthum schaarte, desto mehr wurde für die Könige ein glänzender Hofhalt und eine weite, stattliche Lokalität Bedürfniß. Schon König Karl's V. Palastbauten aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts geben dafür hervorragende Beispiele, und die Großen des Reichs unterließen nicht, mit denselben zu wetteifern. Das architektonische Talent, welches die Franzosen schon im Mittelalter so glänzend bewährt und ausgebildet hatten, trug dazu bei, die Baulust zu steigern. Der unglückliche englische Krieg des fünfzehnten Jahrhunderts hemmte sie zwar vorübergehend, und die staatskluge, aber harte Regierung Ludwig's XI. war ihr nicht unmittelbar günstig, aber als dieser ungesellige König seinem lebenslustigen Sohne die zu größerer Macht als je gehobene Krone und ein bereichertes Land hinterließ, machte sie sich ungehindert geltend, und wirkte nun wie immer, besonders bei einem der Mode so sehr unterworfenen Volke, ansteckend. Die Aufgabe, die dieser Schloßbau den Architekten stellte, war eine ganz andere, als die italienischen Baumeister sie kannten. Es handelte sich nicht um städtische Palazzi einer republikanischen Aristokratie, nicht um Wohngebäude für leichtlebende, an häuslichen Komfort wenig gewöhnte Südländer, sondern um feudale Herrensitze in einem nördlichen Lande, in welchen die zahlreichen Rücksichten, welche die Abstufungen des Ranges, eine verfeinerte Geselligkeit und das rauhere Klima bedingten, sorgsam beobachtet werden mußten. Kam dann dazu, daß diese Schlösser meistens

nicht neue Schöpfungen, sondern Ergänzungen oder Umbauten alter, in einzelnen Theilen noch zu benutzender Anlagen, denen trotz der Erneuerung die Spuren alter Herkunft bleiben sollten, und daß sie für den Genuß des Landlebens und der Jagd und für die Aufnahme vieler Gäste bestimmt waren, so ist es einleuchtend, daß sie eine genaue Kenntniß des Landes und seiner Sitten erforderten, und nicht eine Aufgabe für fremde Baumeister, und besonders nicht für Italiener waren, denen es bei ihrem Selbstgefühl und der idealen Auffassung ihrer Kunst unmöglich geworden sein würde, sich unter das Joch so vieler realen Bedingungen zu fügen. Auch erkennen wir an diesen Bauten sehr deutlich, daß sie von Männern ausgehen, welche sich in französische Sitten und Gewohnheiten nicht erst mit Studium und Ueberwindung hineingearbeitet haben, sondern darin aufgewachsen sind, an ihnen mit Liebe hängen.



Schloß Bury. Aus Lübke's Renaissance in Frankreich.

Obgleich mit antiken Formen bekleidet, ist die Anlage durchweg die der gothischen Schlösser. Thürme, oft von gewaltigem Umfange, sind an den Ecken des Hauptgebäudes und der die Höfe umgebenden Mauern angebracht, und ein Wassergraben umgiebt das Ganze, über den nur an wenigen Stellen Zugbrücken den Zugang zu den zum Theil noch von kleineren Thürmen flankirten Thoren gestatten. Diese wehrhafte Anlage war jetzt nicht mehr so nöthig wie sonst, aber sie war doch nicht eine bloße Reminiscenz an die ehemalige feudale Selbstherrlichkeit. Die Verwaltung war besser geworden, die Sicherheit größer; aber den Gedanken an die Möglichkeit einer vorübergehenden Vertheidigung glaubte man doch nicht aufgeben zu dürfen. Noch vor funfzig Jahren, in dem englischen Kriege, war der Schutz des Grabens manchem Schlosse zu Gute gekommen, und auch noch später, selbst noch unter Richelieu's despotischer Herrschaft, fiel es ein Mal einem Schloßherrn ein, seine Zugbrücke vor den königlichen Beamten aufzuziehn und es auf eine Belagerung ankommen zu lassen.



Wendeltreppe im Schloß zu Blois.

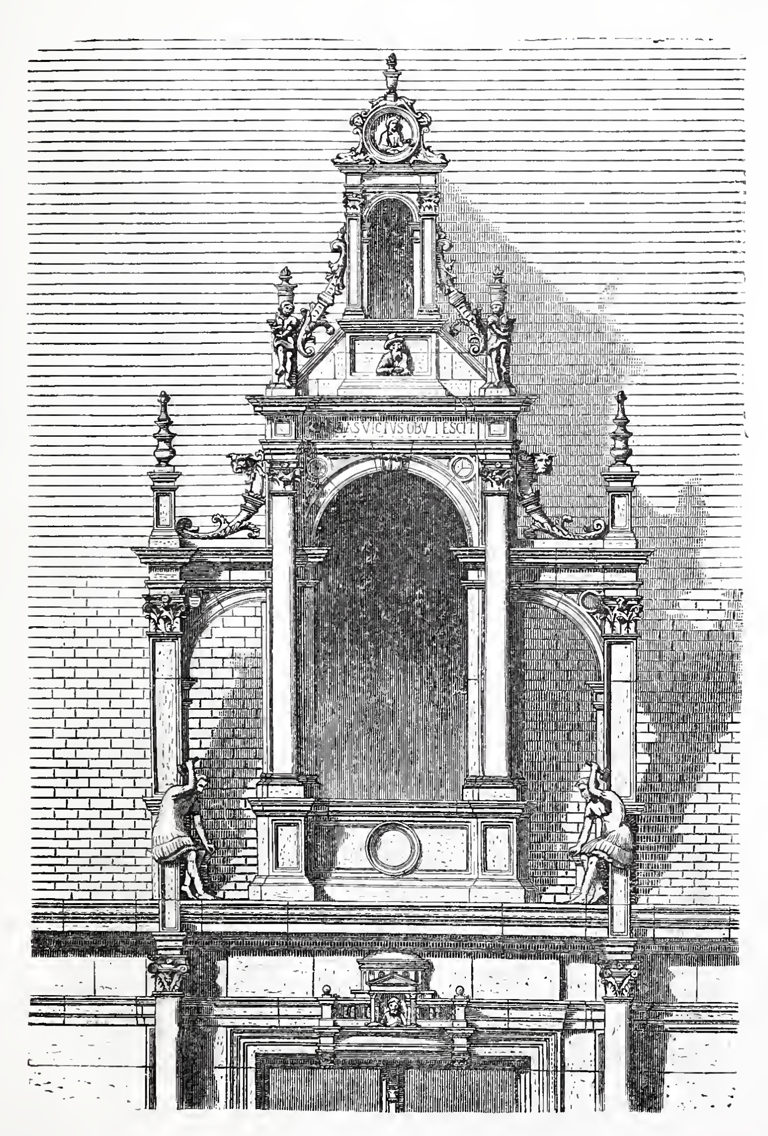
Aus Lübke's Renaissance in Frankreich.

Zeitschr. f. bild. Kunst. 1869.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

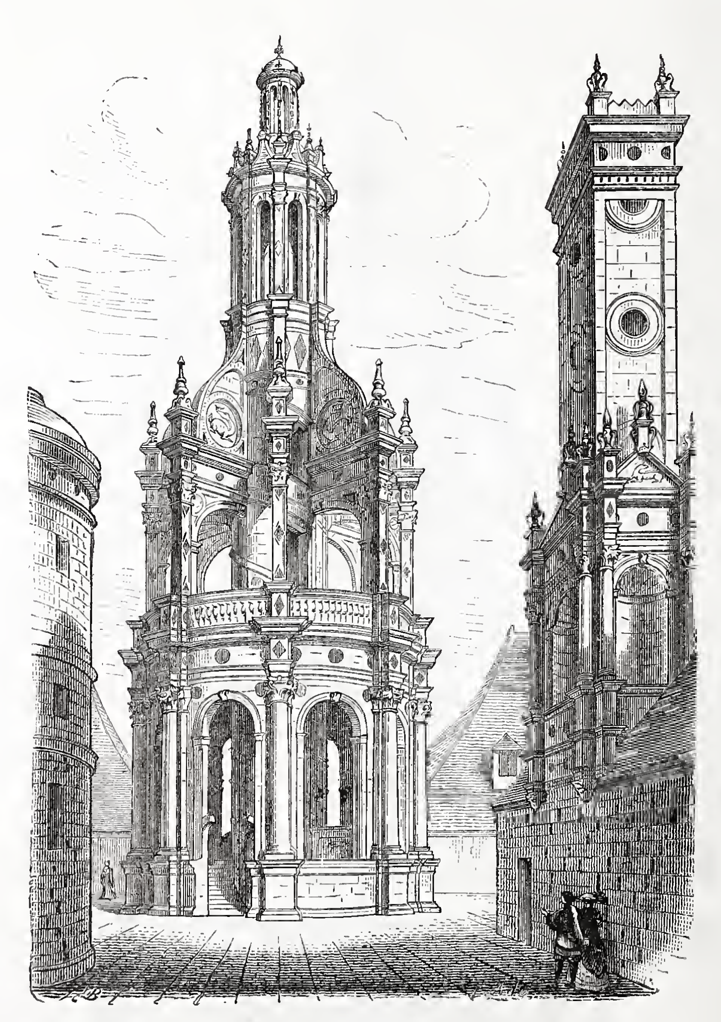
Aber freilich waren das seltene Fälle, denen man die Annehmlichkeiten des täglichen Lebens nicht zu opfern brauchte; man wollte nicht mehr, wie in den alten Burgen, auf den Hof beschränkt sein, sondern verlegte die Wohnräume und Fenster an die Außenseite der Gebäude, wo man den Blick über Wald und Feld hatte, und benutzte dazu selbst jene wehrhaften Thürme, die nun vermöge ihrer abgeschlossenen Gestalt sich leicht zu bequem gesonderten Gastzimmern darboten. Nicht bloß diese Gesammtanlage, sondern auch zahlreiche Einzelheiten



Vom Hotel Ecoville zu Caen. Aus Lübke's Renaissance in Frankreich.

behielten im Wesentlichen die Gestalt, die sie unter der Herrschaft des gothischen Stiles angenommen hatten. So zunächst die Dächer, welche hoch und steil, über den Thürmen pyramidalisch, über den anderen Theilen in verschiedener Größe und Form aus einem Walde von phantastisch gestalteten Schornsteinen emporragend, noch stark an die der Kathedralen erinnerten. So ferner die großen, vortretenden, der französischen Architektur eigenthümlichen Dachfenster (Lucarnen), mit ihren Spitzgiebeln, neben denen man kleine Fialen und Strebebögen trotz ihrer Einkleidung in antikische Formen nicht wohl verkennen kann. Dabei dann

am Fuße des Daches die Balustrade und selbst die phantastischen Wasserspeier. Endlich und vor Allem die Treppen. Die Italiener, bei dem Ueberwiegen städtischer Verhältnisse, hatten sie immer im Innern der Gebäude angebracht; auch der gothische Stil konnte bei der größern Höhe seiner Gebäude die einfache Freitreppe des früheren Mittelalters nicht beibehalten; aber er legte sie doch nicht ganz in das Innere, sondern als gewundene Stiege in einen an die Wand oder in eine Ecke angepaßten Thurm, der dann seit dem vierzehnten Jahrhundert in durchbrochener Arbeit, mit Maßwerk und Statuen geschmückt, eine Zierde der Schloßhöfe wurde, auf die man auch jetzt nicht verzichten wollte. Man behielt sie daher bei, sogar oft



Laterne im Schloß Chambord. Aus Lübke's Renaissance in Frankreich.

noch mit den Baldachinen der Statuen und den hängenden Schlußsteinen der Gewölbe, nur daß das gothische Maßwerk andere, der Antike sich annähernde Formen bekam. Auch in der Konstruktion erkennt man noch oft die Reminiscenz an senkrechte Gliederung und an den Unterschied zwischen stützenden Pfeilern und leichten Füllmauern; so bei der Anwendung von Hausteinen und Ziegeln, bei der Verbindung der übereinanderstehenden Fenster verschiedener Stockwerke zu einem senkrechten Mauerstreifen, bei der Vorliebe für Pilaster im opus rusticum. Auch die häufige Anwendung der Kreuzgewölbe mit mittelalterlichen Rippen und Schlußsteinen, und ferner die Gewohnheit, die Fenster durch ein gewöhnlich kreuzförmiges Steingerüst zu

theilen und zu stützen, stammen aus gothischer Praxis her. Wie lange gothische Formbildung nachwirkte, beweist das in der späteren Regierungszeit Franz' I. entstandene wunderliche durchbrochene Thürmchen, das auf der Plattform des Schlosses Chambord über dem hier in das Innere gelegten Treppenhause zwischen den hohen Dächern der andern Theile aufsteigt: ein Rundbau von offenen Arkaden, über dem auf acht Pfeilern und Strebebögen eine Laterne ruht. Alles in antikischen Formen, aber im Geiste der späten Gothik, nicht unähnlich manchen Spitzen der Kathedralthürme. Vor Allem zeigt sich dann aber die Fortdauer des bisherigen Geschmacks in der Zusammenstellung des Ganzen. Statt der strengen, korrekten Regelmäßigkeit und Symmetrie, welche die gleichzeitigen italienischen Bauten beherrscht, fühlt man hier überall die Vorliebe für Abwechselung und Mannigfaltigkeit, für individuelle Behandlung der verschiedenen Theile, für ein belebtes Formenspiel, für das Malerische und Phantastische. Daneben sind dann die Formen der antiken Architektur sehr geschickt, nicht ohne Verständniß, jedenfalls mit gewandtem Meißel behandelt, aber freilich sehr willkürlich und ohne sich an die Ordnungen zu binden. Volle Halbsäulen sind selten, Pilaster, und zwar gewöhnlich Rahmenpilaster mit oder ohne innere Verzierung, als scheinbare Stütze des Gebälks und zur Theilung der Wandflächen vorherrschend. Aber auch für sie besteht kein festes Verhältniß, sie sind nach Bedürfniß bald sehr schlank, bald kurz und gedrückt. Für die Kapitäle ist eine Verkürzung des korinthischen beliebt, wie in der italienischen Frührenaissance, mit einer einzigen Reihe von Akanthusblättern, aus welcher Ranken mit Voluten, Füllhörner oder andere Gebilde, nicht selten figürliche, aufsteigen und die Vorsprünge der Deckplatte stützen. Schon die Italiener erlauben sich, solchen Kapitälen in derselben Reihe wechselnde Zierden zu geben; in diesen französischen Bauten ist man, nach ererbtem mittelalterlichen Rechte, mit solchen Variationen des Grundmotivs noch freigebiger. Ueberhaupt ist die plastische Ausstattung eine reiche; alle Theile sind mit Ornamenten bedeckt, und nicht selten mischen sich unter die rein ornamentalen Details auch menschliche Gestalten, bald als Konsolen, bald in Einrahmungen, bald aber auch als freier Scherz mit mehr oder weniger humoristischer Bedeutung. Vergleicht man die Dekoration dieser Schlösser mit der der gleichzeitigen kirchlichen Bauten, so unterscheiden sich beide zwar in den dazu verwendeten Elementen, die hier noch aus dem spätgothischen, sogenannten flammenden Stile beibehalten, dort aus der Antike entlehnt sind. Aber der Geist und die Behandlung sind hier wie dort dieselben; bei beiden die gleiche Schmucklust, die üppige Häufung, der Uebermuth leichten, willkürlichen Wechsels, die Einmischung des Figürlichen in das Ornamentale.

Man sieht also nach allem diesen, daß die Erbauer dieser Schlösser, die Bauherren sowohl wie die Werkmeister, keineswegs beabsichtigten, sich von dem heimischen Stile ganz abzuwenden. Grundplan, Disposition, Verhältnisse, Technik und Konstruktionsregeln, ja selbst der Geist der Ornamentation sind dieselben geblieben, nichts ist verändert als die Mittel der dekorativen Ausstattung.

Um so mehr drängt sich die Frage auf, was zu dieser Aenderung geführt habe. Gewiß wird es richtig sein, daß die großen Herren nach ihrer Rückkehr von dem genußreichen italienischen Feldzuge solche Paläste, wie sie dort gesehen, zu besitzen wünschten, daß die Gelehrten und Hofleute dazu Beifall klatschten, und daß sie sämmtlich, als Laien in der Architektur, den Schein für das Wesen nahmen und sehr zufrieden waren, als man ihnen statt italienischer Paläste Schlösser in der gewohnten und bequemen Anlage mit einigen antikischen Details hinstellte. Allein, wie hätte dies geschehen können, wenn die französischen Werkmeister, deren sie sich bedienten, nicht darauf vorbereitet waren, wenn sie nicht schon vorher, unabhängig von jenem italienischen Feldzuge, einige Kenntniß und Uebung antiker Formen erworben hätten?

Der Umstand, daß sie dieselben zunächst nicht an Kirchen, sondern nur an Schlössern anwendeten, könnte dahin gedeutet werden, daß sie sie für jene unpassend gehalten, also an ihren heidnischen Ursprung gedacht oder doch sie als Kennzeichen und Attribut weltlichen Lebens betrachtet hätten. Allein auch das ist sehr unwahrscheinlich. In Italien war es gerade umgekehrt. Als Baccio d'Agnolo im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts einen Palazzo in Florenz statt mit rundbogigen Fenstern und Thüren mit viereckigen, durch einen Giebel bekrönten Fenstern und am Portale mit freistehenden Säulen und Gebälk ausgestattet hatte, wurde er von den Florentinern verspottet. Sie stellten sich, als ob sie das Haus für eine Kirche ansähen und behingen die Säulen, wie es bei diesen an Festtagen geschah, mit Laubgewinden. Sie hielten also die Formen der Renaissance vorzugsweise für kirchlich; wie wären die Franzosen zu der entgegengesetzten Meinung gekommen? Auch zeigte es sich bald, daß sie eine solche nicht hatten, indem sie einige Decennien später auch ihre Kirchen, ganz in derselben Weise wie jetzt die Schlösser, unter Beibehaltung gothischer Konstruktion und Formbildung mit antiken Elementen schmückten. Um so mehr aber drängt sich dann die Frage auf, wie jene Werkmeister dazu gekommen, sich um die Kenntniß der antiken Formen zu bewerben, ihr Handwerk mit diesen zwiefachen Anforderungen zu belasten?

Die bisherige Kunstgeschichte hatte sich durch eine falsche Methode den Weg zur Beantwortung dieser Frage verschlossen oder doch erschwert. Indem sie, statt alle gleichzeitigen Thatsachen zusammenzuhalten und in ihrem inneren Zusammenhange zu betrachten, sie nach stilistischen Begriffen und Eintheilungen von einander trennte und die Geschichten der Gothik und der Renaissance als völlig gesonderte behandelte, mußte ihr nothwendig der Wechsel beider Systeme als ein willkürlicher, gewaltsamer Sprung erscheinen, dessen Veranlassung nicht innerhalb, sondern außerhalb der Kunst zu suchen sei. Eine unbefangene und umfassende Betrachtung der Thatsachen lehrt dagegen, daß es sich ganz anders verhielt, daß es ein lange vorbereiteter, sehr allmäliger Uebergang war, den hauptsächlich künstlerische Gründe, wenngleich wie immer unter dem Einflusse kulturhistorischer Ursachen, leiteten. Ich muß mich hier mit kurzen Andeutungen begnügen, die ich schon früher aussprach, deren Wahrheit aber gerade in der französischen Renaissance besonders deutlich zu Tage tritt.

Die Einführung antiker Glieder war nicht eine willkürliche oktroyirte Neuerung, welche einen noch anwendbaren Stil verdrängte, sondern die Folge eines Mangels, dem man mit den bisherigen Mitteln nicht abhelfen konnte. Der gothische Stil war schon an sich bis an seine äußersten Grenzen gekommen; er hatte sich überlebt. Das Vertikalprincip, die Betonung der Höhenrichtung, hatte großartige Wirkungen hervorgebracht, so lange es sich noch an der aus der antiken Kunst in die romanische übergegangenen horizontalen Anordnung geltend machte. Sobald es zur Alleinherrschaft und dadurch zu einseitiger, ausschließlicher Durchführung gekommen war, verlor es seine Haltung. Die vertikalen Glieder wurden immer mehr vervielfältigt und abgeschwächt, so daß sie nur noch scheinbar trugen und in Wahrheit nichts als eine müßige Dekoration der Mauermassen bildeten, welche zu willkürlichen Spielen und geschmacklosen Künsteleien verleitete. Zu diesem innern, technischen Verfall kam dann aber die Entstehung neuer Bedürfnisse, denen der gothische Stil nicht genügte. Er war auf den Kirchenbau berechnet, auf die hohen Hallen, welche der kirchlichen Gemeinschaft dienten und so in ihrer Erscheinung die große, friedliche Einheit der Christenheit repräsentirten, die man zur Zeit der Entstehung dieses Stils ersehnt und erstrebt hatte. Für weltliche Zwecke war er gleich anfangs nicht wohl geeignet; so lange aber das weltliche Leben anspruchslos, das kirchliche alles umfassend war, begnügte man sich auch an den bedeutendsten Profanbauten mit einfacher Anordnung und sparsam angewendeten Fragmenten jenes kirchlichen Glanzes. Seit dem vierzehnten Jahrhundert änderte sich dies; statt der jetzt versinnlichten und ver-

fallenden Kirche wurden die Ordnung des Staats und der Kommune, das Ehrgefühl und die Gewissenhaftigkeit der Laien, die bürgerliche Sitte mehr und mehr die Träger des öffentlichen Lebens. Die weltlichen Bauten wurden daher häufiger und wichtiger, und verlangten eine angemessene Ausbildung, während gleichzeitig die Gothik vermöge der Richtung, die sie in der Verfallzeit nahm, sich zu dieser neuen und zeitgemäßen Aufgabe immer unfähiger machte. Mit den dünnen, biegsamen, senkrecht aufschießenden Stäben, welche in der Kirchenarchitektur jetzt herrschend waren, Gebäude herzustellen, welche den Ausdruck weltlicher Würde und Gesetzlichkeit oder solider Kraft geben sollten, sie mit horizontalen Fensterreihen in Einklang zu bringen, wurde nachgerade unmöglich. Man konnte zwar nach der Weise des gothischen Maßwerks aus den senkrechten Stäben Bogenreihen und durch sie horizontale Linien hervorbringen, welche jene vertikalen kreuzten und so die Fläche mit Wandfeldern oder verwandten Figuren bedeckten, wie dies in den belgischen Rathhäusern und in anderer Art in England geschah. Aber dies gab ein weichliches und doch monotones Spiel, welches den Anforderungen weltlicher Würde und Kraft keineswegs entsprach. Es ist begreiflich, daß die Franzosen sich dazu nicht entschließen konnten. Für den spätgothischen Stil hatten sie sich noch enthusiasmirt und ihn in seiner äußersten Konsequenz entwickelt; sie schwelgten in dem Reichthum wuchernden Stabwerks und spitzenartig durchbrochener Formen und wußten sich darin mit Eleganz und Humor zu bewegen. Aber dazu gehörten die großen Façaden und weiten Räume der Kirchen, und das geübte, architektonische Gefühl der Nation mußte sich sagen, daß eine Dekoration dieser Art mit der Aufgabe weltlicher Bauten unvereinbar sei, daß diese vielmehr einer Ausstattung bedürften, welche kräftigere Bildungen und eine relative Selbständigkeit der Stockwerke gestattete. Was ihre Architekten nun zu der Einsicht geführt, daß die antiken Formen das richtige Mittel darböten, wird sich nicht genau nachweisen lassen. Daß die römischen Ueberreste auf französischem Boden dazu ausgereicht, daß also die Renaissance hier eine ganz selbständige, von der italienischen unabhängige gewesen, wird man schwerlich annehmen dürfen; gerade in den Gegenden, wo der neue Stil zuerst auftrat, an der Loire und in der Normandie, fehlt es an solchen Ueberresten. Auch bedienten sich die französischen Meister gewisser der Antike frei nachgebildeten Formen, wie sie in Italien schon früher gebraucht waren und schwerlich in beiden Ländern ganz gleich entstanden sein würden. Ebensowenig aber dürfte der Vorgang von Italien allein maaßgebend gewesen sein. Die zünftige Verfassung der Baugewerke in Frankreich macht ein zahlreiches Wandern nach Italien undenkbar; auch sind die französischen Bauten zu abweichend von den italienischen, als daß man eine direkte, technische Bekanntschaft ihrer Urheber mit denselben vermuthen dürfte. Aber ganz unbekannt mit der großen italienischen Neuerung konnten sie auch nicht geblieben sein. Nachrichten, die sich an der Küste des Mittelmeers fortpflanzten, einzelne italienische Steinarbeiter, die wie in alle anderen Länder so ohne Zweifel auch nach Frankreich kamen, dann die Gelehrten, die damals im eifrigen Verkehr mit dem Lande der Wiedergeburt standen, und vor Allem endlich die Maler, welche ihrer eigenen Kunst halber die Alpen überschritten, wiesen gemeinschaftlich auf die durch Hülfe der Antike erneuerte italienische Architektur hin. Beispiele solcher Maler, die nach ihrer Rückkehr ihre Gemälde mit italienischen Bauwerken ausstatteten, lassen sich in den Niederlanden und in Deutschland in ziemlicher Anzahl und zwar schon seit etwa 1480 nachweisen; in Frankreich scheinen sie seltener, dafür aber befindet sich unter ihnen eines von hoher Bedeutung. Es ist das des Jean Fouquet von Tours, dessen berühmte, schon vor 1474, also zwanzig Jahre vor dem Feldzuge Karl's VIII., entstandene Miniaturen ihn als genauen Kenner und eifrigen Anhänger der italienischen Renaissance zeigen. Merkwürdigerweise giebt er, ganz wie es einige Jahrzehnte später in der Baupraxis von Frankreich geschah, die Kirchen in reichem gothischen, die weltlichen Bauten aber im

neuen italienischen Stile. Fouquet, der Hofmaler Ludwigs XI., in seiner Vaterstadt Tours ein angesehener, wie die noch erhaltenen Protokolle ergeben, bei allen Kunstangelegenheiten den Ausschlag gebender Mann, konnte schon durch seinen Einfluß wohl auf die Bauleute einwirken. Auch stand er gewiß nicht allein, und es wird nicht an andern Malern gefehlt haben, die denselben Weg gingen. Jedenfalls aber reichten alle diese Umstände in ihrer Gesammtheit hin, die Bauleute auf die Antike, als das Mittel zu besserer Ausstattung der weltlichen Bauten, aufmerksam zu machen, und sie zur Kenntnißnahme von derselben, sei es nach antiken Bauten in Frankreich, sei es durch Mittheilungen anderer Art, zu veranlassen.

Kugler's Geschichte der Baukunst, deren Eintheilung ganz auf jener Trennung der Stile beruht, hat die der Frührenaissance gleichzeitigen, und daher hier zur Vergleichung heranzuziehenden gothischen Kirchen schon in einem früheren Bande behandelt, und schon dieser Umstand verhinderte Lübke in seiner gegenwärtigen Fortsetzung dieses Werkes so weit zurück zu greifen, als es nöthig wäre, um die Frage über die Entstehung der französischen Renaissance in dem von mir angedeuteten Sinne zu beantworten. Aber er hat ihre Lösung vorbereitet, indem er theils die Verwandtschaft der spätgothischen Ornamentik mit der Renaissance, theils einen „Uebergangsstil" nachweist, der schon ein halbes Jahrhundert vor der bewußten Aufnahme antiker Bauglieder dem Profanbau eine neue, für dieselbe geeignete Gestalt gegeben habe. Die Beispiele für diese Zwischenstufe sind nicht sehr zahlreich, theils weil Privatbauten dieser Art selten der Veränderung entgangen, theils aber auch weil die herrschenden künstlerischen Richtungen der Entdeckung und Bekanntmachung solcher schwankenden Leistungen ungünstig gewesen sind. Die wenigen von Lübke zusammengestellten Fälle, unter denen das Hotel des Jaques Coeur zu Bourges (1440—1453) die erste Stelle einnimmt, genügen aber, die Thatsache in's Licht zu setzen.

Aus dieser allmäligen, durch das Bedürfniß hervorgerufenen Entstehung der französischen Renaissance erklärt sich denn auch der Charakter ihrer Werke. Ein klares, mit architektonischer Konsequenz durchgeführtes System darf man darin nicht suchen; Widersprüche und Willkürlichkeiten nachzuweisen, ist nicht schwer. Dafür aber tritt uns eine große Frische der Phantasie, eine unerschöpfliche Lebensfülle, ein Reichthum von neuen, anmuthigen, kühnen und anregenden Formgedanken entgegen, und daneben erkennen wir den gesunden praktischen Verstand, die technische Solidität, die Sorge für die Bequemlichkeit des Gebrauchs, für die leichte Zugänglichkeit aller Theile, für die Bewegung einer vielgestalteten, gebildeten, lebenslustigen Gesellschaft. Es sind nicht Kunstwerke im höchsten Sinne des Wortes, nicht Leistungen eines hervorragenden Genius, aber sie leiden auch nicht an den Fehlern des Individualismus, die uns in späteren Bauwerken so oft verletzen, an der Eitelkeit neuer Erfindungen, an Absichtlichkeit und Systemsucht. Ihre Meister haben noch die Anspruchslosigkeit der mittelalterlichen Kunst. Sie führen die Antike ein, aber sie thun dies wie etwas Selbstverständliches, nicht mit dem Gedanken einer großen Neuerung; sie scheinen etwas davon zu ahnen, daß sie durch die Vermittelung des romanischen auch die Grundlage des gothischen Stils und daher mit ihm nicht unvereinbar sei. Diese Unbefangenheit und Bescheidenheit macht es ihnen möglich, sich ihrer objektiven Aufgabe ganz hinzugeben, ihr mit der ganzen Kraft, mit dem vollen Behagen ihrer Persönlichkeit zu dienen, ohne durch eigne Ansprüche daran gehindert zu sein. Der Zwiespalt zwischen dem Allgemeinen und dem Individuum ist noch nicht eingetreten; die Werke gehören noch mehr dem Volksgeiste, als dem einzelnen Künstler an. Sie geben uns ein treues Bild jener bewegten, jugendfrischen, empfänglichen Zeit mit ihren mannigfachen, schwankenden Bedürfnissen, und haben dadurch einen Reiz, der die Beschauer fesselt und auch den kritischen Blick für manche Mängel entschädigt.

So konnte es indessen nicht lange bleiben; bediente man sich antiker Formen, so forderte

die Konsequenz, daß man sie näher kennen lernte, vollständiger und reiner anwendete. Der Zeit der Unbefangenheit folgte daher eine Zeit des Studiums und der Reflexion, die anfangs Verbesserungen ergab, dann aber zur Einseitigkeit und Trockenheit führte. Es ist der gewöhnliche, auf allen Stufen der Kunstgeschichte wiederkehrende Hergang. Der Wendepunkt fällt schon in die späteren Jahre Franz' I., und es kam Manches zusammen, jenen Prozeß zu beschleunigen. Zuerst der wachsende Einfluß der Italiener, welche in allen Künsten auf der Höhe des Ruhms stehend, als Bildner und Maler am Hofe begünstigt und in allen Geschmacksachen tonangebend, bald auch auf die Architektur einwirkten. Ihre eigne Thätigkeit als Baumeister wurde zwar durch die vielfachen Anforderungen der französischen Sitte gehemmt, wohl aber wuchs nun eine neue Generation einheimischer Architekten heran, welche nicht mehr wie die früheren Werkmeister eine bloß praktische Schule durchmachten, sondern sich nach Italien wandten, um ihre Studien demnächst in der Heimath anzuwenden. In Italien, wo die Wiederbelebung antiker Bauformen viel früher begonnen hatte, war aber jener Entwickelungsprozeß bereits viel weiter vorgeschritten, so daß sie nun die Kunst schon in diesem späteren Stadium empfingen und eine Vorliebe für den doktrinären Geist und die trockenen, manierirten Formen, die dort herrschten, mit nach Hause brachten.

Dazu kam dann eine große Veränderung in den Verhältnissen und in der herrschenden Stimmung in Frankreich. Jene Tage des Uebermuths, wo das französische Heer wie im Spiele Italien erobert und in seinen Genüssen geschwelgt hatte, waren rasch vorübergegangen; der Kampf Franz' I. gegen Karl V. war harte Arbeit und verlief nicht ohne empfindliche Schläge. Das Antlitz der Welt nahm überhaupt ernstere Züge an; das mittelalterliche Gefühl der Sicherheit und Behaglichkeit in hergebrachten Zuständen schwand mehr und mehr. Der Anblick der großen Monarchien, die einander feindlich gegenüberstanden, der schroffe Gegensatz zwischen der römischen Kurie und den Protestanten, die strengen Anforderungen des sich immer mehr ausbreitenden Calvinismus ließen die unbefangene Fröhlichkeit nicht mehr wie früher aufkommen, die schwüle Luft des heranziehenden Religionskrieges bedrückte die Gemüther. Der heitere Sinn der französischen Nation ergab sich zwar nicht leicht, aber selbst der Festesglanz des Hofes mußte den neuen Verhältnissen gemäß eine andere Form, eine größere Feierlichkeit und Würde annehmen, mit der sich die frühere Naivetät auch in den Bauten nicht vertrug, und der die gelehrte, selbstbewußte Kunst der Italiener besser zusagte. Allerdings kam diese nicht zu unbedingter Herrschaft; die französische Nation hat ungeachtet einer gewissen Neuerungssucht eine tiefe, hartnäckige Anhänglichkeit an ihre Gewohnheiten, welche sie abhielt, der italienischen Kunst ganz nachzugeben. Schon Serlio, der um 1541 als der erste namhafte italienische Architekt in Frankreich arbeitete, hat darüber zu klagen, daß er nicht durchdringen kann, und fügte sich in dem Grade, daß er selbst in seinen publicirten Entwürfen einige „al costume di Francia" einrichtete. Noch stärker trat dann dies nationale Element bei den französischen Architekten hervor, welche um diese Zeit aus Italien mit künstlerischem Selbstgefühl heimkehrten und nun in ihren Werken neben ihrer eigenen Individualität auch die ihrer Nation geltend machen wollten. Manche Eigenthümlichkeiten ihrer Bauten sind wirkliche Traditionen der Vorzeit. So die hohen und steilen Dächer, dann gewisse Formen wehrhaften, kräftigen Charakters, die Anwendung rauher, unbehauener Quadern (Rustik), die einem Erdwalle ähnliche, anstrebende Haltung des Erdgeschosses (Böschung), Konsolen von übermäßiger Kraft u. s. f. Auch die Neigung, das Ganze aus verschiedenen, abweichend gestalteten Theilen zusammenzusetzen, ihm so einen Reiz des Malerischen zu geben, gehört dahin; namentlich die Anordnung von über die Mauerflucht hinaustretenden Pavillons auf den Ecken oder auch in der Mitte des Gebäudes, die mit ihren erhöhten Dächern an die früheren Befestigungsthürme erinnern. Aber auch da, wo sich

kein traditionelles Element nachweisen läßt, bei der Behandlung und Verwendung der antiken Glieder, zeigt sich die nationale Verschiedenheit von den Italienern. Zum Theil ist sie bewußt, wie denn de l'Orme sogar einer Halbsäule von nicht gerade sehr glücklicher Erfindung den Namen der „französischen Säule" beilegte. Meistens aber stellt sie sich unwillkürlich ein. Schon in ihrer Eigenschaft als Fremde konnten sich die französischen Architekten zu den italienischen Bauten nicht so unbefangen verhalten, wie die einheimischen; dazu kam dann aber die innere, geistige Verschiedenheit der Nationen, der schärfere, logische Verstand der Franzosen, der es ihnen nicht gestattet, sich in italienischer Weise gehen zu lassen. Ihre Werke verrathen daher in höherem Grade gelehrte Studien und Absichtlichkeit. Dennoch gab die Verbindung italienischer Anschauungen und französischen Sinnes der Architektur einen glänzenden Aufschwung und es folgte nun eine Reihe von Meistern aufeinander, deren Werke neben dem feinen Verständniß klassischer Form und der französischen Begabung für großartige Regelmäßigkeit und würdige Pracht den Beschauer durch das Gepräge künstlerischer Individualität anziehen. Bei dem ersten dieser Meister, Pierre Lescot, hat die Auffassung der Antike, wie bei dem Bildhauer Jean Goujon, mit dem er oft gemeinschaftlich arbeitete, noch eine eigenthümliche Frische und Naivetät, gleichsam noch ein Erbtheil der vorhergegangenen Generation, über die sie sich dann durch ihre höhere Bildung und durch feineren Schönheitssinn erheben. Bei ihren nahestehenden Zeitgenossen tritt dann aber das specifisch Französische stärker hervor. Es sind Männer von Geschmack und Gelehrsamkeit, zum Theil, wie Androuet du Cerceau und Philibert de l'Orme, auch Schriftsteller und theoretisch für die Förderung ihrer Kunst bemüht. Sie sind Zeitgenossen von Vignola, Vasari und selbst noch Palladio und dürfen den Vergleich mit diesen nicht scheuen. Wenn sich ihre Werke von den italienischen unterscheiden, so hat das zum Theil seinen Grund in der politischen Verschiedenheit der Nationen. Während in Italien die republikanische Vorzeit und die südliche Annäherung der Stände auch in den Bauten eine gleichmäßige, heitere Entwickelung der Form fordert, liebt die französische Architektur, monarchisch-aristokratischer Sitte gemäß, eine bis zur Feierlichkeit gesteigerte Würde, eine imponirende Häufung der Pracht und des Reichthums, die nur durch selbstbewußte Mäßigung in Schranken gehalten wird. An dieser lassen es dann unsere Meister nicht fehlen. In der Anwendung der antiken Glieder halten sie auf Reinheit und Strenge des Stils, in ihren neuen Erfindungen verfahren sie besonnen und rationell. Neben dieser korrekten und verständigen Haltung macht sich dann aber als eine Reminiscenz altfranzösischen Humors die Neigung zu phantastischem Bildwerk geltend, nur daß die Skulpturen jetzt nicht mehr mit so naiver und leichter Haltung, sondern in größerem Maßstabe und mit architektonischer Prätention auftreten. Atlanten und Karyatiden sind vorzugsweise beliebt, oft in bizarrester Ausstattung; Satyrn mit kreuzweis verschlungenen Bocksbeinen, weibliche Hermen mit Schmetterlingsflügeln und mit Voluten statt der Arme, sogar Doppelfiguren, die in der Umarmung das Gebälk tragen. Daneben kommen dann sitzende Figürchen vor, die sich auf allen Dachschrägen wiederholen und Aehnliches, worin sich die Geschmacklosigkeit des Barockstils vorbereitet. Indessen ist im Ganzen das Element des Würdigen und Ernsten so stark vertreten, daß auch diese Ausschweifungen nur als Zeichen des Reichthums und der gebändigten und beherrschten Kraft erscheinen.

Ich darf mich auf eine Schilderung der fruchtbaren Bauthätigkeit, die auch durch die Religionskriege nur kurze Zeit unterbrochen wurde, nicht weiter einlassen. Lübke's Werk giebt mit den Lebensgeschichten der hervorragenden Meister auch eine eingehende und anschauliche Schilderung ihrer Bauten, die jeder Freund der Kunst mit Befriedigung und Belehrung lesen wird. Er verfolgt in dieser Weise die Geschichte der französischen Architektur bis in die Zeit Ludwig's XIII., wo unter der eisernen Hand Richelieu's die letzten Spuren roman-

tischer Ritterlichkeit und mittelalterlichen Geistes verschwinden, und sich ein neues Zeitalter bildet, dem auch eine neue Phase der französischen Architektur entsprach.

Zum Beschlusse giebt der Verfasser in einem besondern Kapitel eine Uebersicht über die Schicksale der kirchlichen Architektur während der Renaissancezeit. Die Anhänglichkeit an das Mittelalter zeigt sich hier noch sehr viel stärker und weicht nur schrittweise den Neuerungen. Nachdem die antiken Formen an den Schlössern herrschend und den Bauleuten zur Gewohnheit geworden waren, erscheinen sie auch an den Kirchen, aber nur als leichte dekorative Hülle der gothischen Konstruktion. Die Strebepfeiler werden mit Pilastern bekleidet, die Fialen erhalten eine dem Kandelaber ähnliche Gestalt, an Stelle des spätgothischen Stabwerks werden an den Mauern flache Skulpturen antiken Stils, Rankengewinde mit Greifen, Sirenen und ähnlichen Zugaben angebracht. Die Meister fühlten die Pflicht, mit dem gewohnten Reichthum spätgothischen Stils zu wetteifern, und wußten dies, wie vor Allem die Kirche St. Pierre zu Caen beweist, in sehr anmuthiger Weise zu erreichen. Aber auch später, als an die Stelle des leichten Spiels mit antiken Formen das gelehrte Studium derselben aufgekommen war, blieb ihre Anwendung auf die Kirchen noch lange eine beschränkte. Die gothische Anordnung und Konstruktion mit Strebepfeilern und Strebebögen, ja selbst die Anlage breiter mit Maßwerk gefüllter Fenster blieb noch fortwährend bestehn, nur daß der Rundbogen meistens an die Stelle des Spitzbogens trat, und daß die nunmehr korrekter ausgeführten römischen Glieder dem ihnen so wenig zusagenden Baugerüst nicht ohne einige Gewalt angepaßt wurden. Thürme und einzelne Kapellen wurden dann wohl gelegentlich ganz im neueren Stile mit vollen Säulen und mit vollständig durchgeführten Stockwerken angebaut, aber bei dem Körper der Kirche wagte man noch immer nicht vom Hergebrachten abzuweichen, so geschmacklos diese Stilmischung sich oft zeigte. Erst am Anfange des siebzehnten Jahrhunderts wurde dieser letzte Schritt gethan, erst da kamen die architektonischen Konsequenzen der modernen Zeit zur vollständigen Durchführung.

Lübke's Werk wird schon jetzt in den Händen aller Freunde der Architekturgeschichte sein. Es verdient die wärmste Empfehlung, und nimmt durch die gründliche Erforschung des Stoffes und die klare, anschauliche Behandlung auch unter den Arbeiten dieses beliebtesten unserer Kunsthistoriker eine hervorragende Stelle ein. Auch die zahlreichen Illustrationen dürfen in meinem Berichte nicht übergangen werden; sie sind durch Lübke's umfassende Kenntniß des Materials so glücklich ausgewählt und durch die Sorgfalt der Verlagshandlung so vortrefflich ausgeführt, daß sie schon an sich eine Anschauung dieser Epoche gewähren.

Als der Verfasser uns durch diese Gabe überraschte, war er von langer, schwerer Krankheit kaum genesen. Seitdem ist er von einem neuen schweren Unfall betroffen, von dem nicht bloß seine persönlichen Freunde, sondern alle Freunde unserer Wissenschaft die Kunde mit tiefster Erschütterung empfingen. Möge er davon bald so viel als möglich hergestellt sein und seine Kraft uns noch lange erhalten bleiben.

Meisterwerke der Braunschweiger Galerie.

In Radirungen von **William Unger.**

XII. Männliches Bildniß. Oelgemälde von Frans Hals.

Den beiden in unserm VIII. Hefte publicirten Bildnissen reihen wir heute ein drittes der Braunschweiger Galerie an, welches durch seine lebensvolle Erscheinung nicht minder fesselnd auf den Beschauer wirkt.

Das alte Verzeichniß der Galerie von Eberlein nennt den Dargestellten einen „Herrn van Ruyter", und die Strenge der Züge, das Energische und Selbstbewußte der ganzen Erscheinung mag leichtlich dahin führen, an den berühmten Seehelden Holland's zu denken. Doch sei dem, wie ihm wolle. Jedenfalls haben wir es hier mit einer offiziellen Persönlichkeit von Einfluß und Bedeutung zu thun, mit einem jener unerschrockenen Patrioten, welchen in den gewaltigen Kämpfen der Generalstaaten die Rolle eines Führers zugefallen war. Zugleich Krieger und Staatsmann, thatbereit, scharfsichtig und überlegsam steht der Mann da, die Rechte gravitätisch in die Hüfte gestemmt, dicht über dem Gefäß des Degens, mit der Linken die Ecke des Tisches erfassend, auf welchem der abgelegte Federhut und ein Buch liegt. Haltung und Kleidung kennzeichnen einen der Vornehmsten des Landes auch ohne das Wappen, welches auf der Tischdecke angebracht ist. Wamms, Kniehosen und Ueberwurf sind von schwarzer Seide. Eine goldene Kette mit einem Medaillon ziert die Brust. Den Kopf bedeckt ein schwarzes Käppchen, unter welchem dichte graue Locken hervorquellen. Feine weiße Spitzen umsäumen den Halskragen, die Manschetten und die Stulpen der zierlichen Reitstiefeln. Der bräunliche Hintergrund wird durch eine rothe Draperie malerisch eingerahmt. Die koloristische Behandlung ist, namentlich in der Gewandung, von einer Breite und Freiheit, die zu einem Vergleich mit Velazquez auffordert.

Unter den unmittelbaren Vorgängern Rembrandt's ist der Meister dieses Bildes unbedingt der größte. Frans Hals war für die Entwickelung der holländischen Malerei von kaum geringerer Bedeutung als Rubens für die flamändische Schule. Auf seinen Schultern steht van der Helst, Ravensteyn, stehen die Ostade, Brouwer, Steen u. A. Gleichwohl waren bis vor wenigen Jahren die Schöpfungen seiner Palette ungleich geringer geachtet als die seines berühmten Zeitgenossen. Bis in die fünfziger Jahre erreichten sie auf öffentlichen Versteigerungen kaum den Preis von 500 Frcs; im Jahre 1865 jedoch hatte sich die Meinung der Liebhaber schon so sehr zu Gunsten des Meisters geändert, daß bei dem Verkauf der Pourtalès'schen Sammlung das Bildniß eines Edelmannes in Halbfigur bis auf 51,000 Franken getrieben wurde, zu welchem Preise es Lord Hertfort erstand.

Frans Hals stammte aus einer angesehenen Familie Haarlem's, wo sein Vater das Amt



Frans Hals pinxit W. Unger sculpsit

Nach dem in der Galerie zu Braunschweig
befindlichen Originale.

Zeitschrift f. bild. Kunst Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

eines Schöffen und Waisenhausvorstehers (Weesmeester) bekleidete*). Seine Eltern verließen jedoch im Jahre 1579, wo sie heiratheten, aus nicht bekannten Gründen die Stadt und lebten eine Zeit lang in Antwerpen, wo Frans Hals im Jahre 1584 geboren wurde. Als sein Lehrer wird — mit welchem Rechte, muß dahingestellt bleiben — Karl van Mander genannt. Das Dunkel, welches über seine Jugendjahre und seinen Entwicklungsgang ausgebreitet ist, hat bis jetzt noch keine Aufklärung finden können. Sicher ist, daß unser Künstler sich frühzeitig als selbständiger Meister in Haarlem niedergelassen hat und schon 1611 verheirathet und Vater eines Sohnes war. Aus dem Jahre 1616 ist ein Aktenstück bekannt, in welchem Frans Hals, von seiner Gattin verklagt, das Versprechen giebt, von seiner Trunksucht und seinen bösen Launen abzulassen, ein Versprechen, welchem er auch nachgekommen zu sein scheint, da ähnliche Klagen nicht wieder laut werden und seine Beziehungen zu der vornehmen Welt und die Würden, mit welchen ihn die Malergilde und andere Genossenschaften Haarlem's betrauten, schließen lassen, daß sein Lebenswandel keinen öffentlichen Anstoß erregte. Möglich immerhin, daß auch der Tod seiner Anklägerin, der bald darauf, Ende des Jahres 1616, erfolgte, vortheilhaft auf seine Sinnesänderung einwirkte.

Im Herbste des folgenden Jahres (1617) ehelichte der Meister Lysbeth Reyniers aus Haarlem, und diese zweite Ehe scheint eine glücklichere gewesen zu sein. Ein Denkmal glückseliger Flitterwochen — ein Seitenstück zu Rembrandt's prächtigem Gemälde in der Dresdener Galerie, das den wonnetrunkenen Meister mit seiner Saskia auf dem Schooße zeigt — hat uns Hals in dem Bilde des Amsterdamer Museums hinterlassen, auf welchem er sich mit seiner freudestrahlenden jungen Gattin dargestellt hat**).

Von den weiteren Lebensschicksalen des Meisters ist wenig mehr bekannt als ein Verzeichniß der aus seiner zweiten Ehe entsprossenen Kinder, welches van der Willigen aus den Geburtsregistern ausgezogen und veröffentlicht hat. Von der Fruchtbarkeit seines künstlerischen Schaffens geben noch heute — von den verloren gegangenen abgesehen — eine große Anzahl von Einzel- und Sammelportraits, sog. Doelen- und Regentenstücken, Darstellungen von Schützengilden, Bürgerwachen, von Vorständen öffentlicher Anstalten und Genossenschaften, die dazumal in Holland ungemein beliebt waren, Zeugniß, außerdem eine Reihe von Genrebildern, in denen das Bildnißartige, wenn auch oft unter den Gesichtspunkt des Humors gebracht, vorherrscht.

Zu einem seines außerordentlichen Talentes würdigen Rufe scheint es Hals bei seinen Lebzeiten nicht gebracht zu haben, wenn ihm auch, wie erzählt wird, van Dyck die größte Bewunderung zollte. Noch viel weniger gelang es ihm, Schätze zu sammeln. Als 78-jähriger Greis, nicht mehr im Stande, sich durch Fleiß seiner Hände zu ernähren, muß er zu einem Bittgesuch um Unterstützung an den Magistrat der Stadt seine Zuflucht nehmen. Man bewilligt ihm eine Pension von 200 Gulden, zahlbar alle Vierteljahr mit 50 Gulden, und auf ein anderes Gesuch hin drei Fuder Torf***).

Nur vier Jahre genoß er den Gnadengehalt aus der städtischen Kasse. Er starb 1666 und ward am 2. September desselben Jahres in der „großen Kirche“ zu Haarlem begraben. Trauriger erging es seiner Wittwe, die ihn um mehr als zehn Jahre überlebte. Sie starb in bitterer Armuth — wann und wo weiß man nicht, denn über die Armen geben die

*) Wir verdanken die hier gegebenen Daten der Arbeit von A. v. d. Willigen: „Geschiedkundige Aanteekeningen over Haarlem'sche Schilders. Haarlem 1866, de Erven F. Bohn.“

**) W. Bürger in der Gazette des Beaux-arts 1868. März- und Maiheft.

***) „Op requeste gepresenteerd bij Frans Hals, schilder, nopende het genieten van eenige brant als huyshuuer is verstaen dat hem bij provisie toegevoegt sal werden drie wagens turff, ende dat de luyden die huyshuur van hem moeten hebben dat deselve soude boven comen.“ v. d. Willigen, S. 122.

Todtenregister keine Auskunft. Auf wiederholtes Bittgesuch hatte ihr der Magistrat im Jahre 1675 eine wöchentliche Unterstützung von 14 Stüber bewilligt, — wahrlich ein überkarger Ehrensold für die Wittwe eines Künstlers, dessen langjähriges Wirken Haarlem zu einer der vornehmsten Kunststätten der Niederlande erhoben hatte.

Die bewunderungswürdigsten Arbeiten von Hals befinden sich noch heute in seiner Vaterstadt Haarlem. Das Museum daselbst hat unter Anderem acht Schützen- und Regentenstücke aufzuweisen, darunter zwei Werke seines Greisenalters, an denen sich die ungeschwächte Kraft seiner Künstlerhand in einer breiten und kühnen Vortragsweise — ähnlich den Spätwerken Rembrandt's — kundgiebt. Auch das Hofje van Berensteyn und das Hofje van Heythuyzen, zwei Wohlthätigkeitsanstalten, bewahren von Alters her einige Bildnisse des Meisters, ersteres ein großes Familienstück, dem Andenken des Stifters der Anstalt gewidmet, mit zehn Personen in ländlicher Umgebung — vielleicht das Bedeutendste, was Hals je geschaffen.

Sonst kann man Frans Hals am besten in Amsterdam (Museum, Stadthaus und Sammlung van der Hoop) kennen lernen. In Deutschland ist er am reichsten in der Kasseler Galerie vertreten, welche sieben Werke seiner Hand besitzt. Die Galerien zu Dresden, München, Berlin und Frankfurt a. M., die Galerie Suermondt in Aachen, das Belvedere (unter dem Namen Teniers) und die Galerie Lichtenstein in Wien (2 Bilder unter dem Namen van der Helst) haben einzelne und zum Theil vortreffliche Bildnisse von ihm aufzuweisen, — darunter aber kaum eins, welches dem Braunschweiger den Rang abzulaufen im Stande wäre.

E. A. S.

Leon Battista Alberti.*)

Leon Battista Alberti, einer der hervorragenden Meister des 15. Jahrhunderts, der nicht bloß durch seine künstlerische und kunstliterarische Thätigkeit, sondern fast mehr noch durch seine universale Bildung und seine ganze Persönlichkeit die Erneuerung des Kunstlebens jener großen Epoche unter den Ersten mitbewirkt hat. An der Wiederbelebung der Antike hat er den größten und vielseitigsten Antheil genommen und so auf seine Zeitgenossen einen weitgreifenden Einfluß geübt; dann auch insbesondere, gleich nach Brunellesco und Michelozzo, sowohl durch seine Schriften als durch seine Bauten jenen Umschwung in der Architektur mit herbeigeführt, der unter dem Namen der Renaissance die Entwickelung der gesammten neueren Baukunst bestimmt hat. Was aber dem merkwürdigen Manne sein besonderes, für jene Zeit höchst charakteristisches Gepräge gibt, war seine volle geschlossene Individualität, von der breitesten Anlage des Geistes und einer seltenen Durchbildung des ganzen Menschen. „Was blieb wohl diesem Manne verborgen?" so schreibt Poliziano an Lorenzo de' Medici, welche Wissenschaft wäre so dunkel, welche Kenntniß so entlegen, daß sie nicht Leon Battista erreicht und ergründet hätte?" (Springer) Und sein Zeitgenosse Landino nennt ihn das eine Mal einen encyclopädischen Menschen, das andere Mal den „göttlichen" Mann, der Alles, was Menschen zu wissen möglich sei, gewußt habe. Aber nicht minder als das geistige, war das körperliche sowie das Empfindungs-Leben in ihm ausgebildet. Fast könnte er wie die Verkörperung des Ideals erscheinen, welches jene Zeit sich gesetzt hatte. Und so war auch das klassische Alterthum in

*) Wir geben hiermit eine Probe aus dem Neuen Künstlerlexikon, unter Mitwirkung der bewährtesten Kunsthistoriker des In- und Auslandes herausgegeben von Dr. Jul. Meyer, (Verlag von Wilh. Engelmann, Leipzig) nach dem uns gütigst mitgetheilten Manuscripte des Verf. Die Angabe der Literatur, sowie der Abbildungen am Ende des Textes ist hier weggelassen.

ihm lebendig geworden, wie nicht leicht in einem Zweiten seiner Zeitgenossen. Ganz abgelöst war er von der mittelalterlichen Denk- und Empfindungsweise und rückhaltslos hingegeben dem Wesen der neuen Zeit, die er selber mit heraufbrachte. Freilich war seine Universalität der Art, daß das künstlerische Schaffen, so bedeutend es an sich ist, doch erst in zweiter Linie hervortrat; auch darin ist der Meister für die Renaissance bezeichnend, daß in ihm die Bildung der Kunst, der Zeit wie dem Rang nach, voranging. Um so mehr aber ist, um auch seine künstlerische Bedeutung richtig zu schätzen, die ganze Persönlichkeit in's Auge zu fassen.

I. Alberti gehörte einer der vornehmsten Familien von Florenz an, die von den Herren von Catenaja abstammte (Ugolino Verino: Nobileque Alberti genus est: Catenaja mater," womit nur die ursprüngliche Abstammung gemeint ist). Nach der Zerstörung dieses Besitzthums wohnte ein Zweig der Alberti da Catenaja in Florenz, ein anderer in Arezzo: der erstere, von dem unser Meister stammt, nannte sich bloß degli Alberti, der andere bloß da Catenaja. Noch heute blüht diese florentiner Familie in einem Nebenzweige, den Herzogen von Luynes, die (nach Pozzetti) in gerader Linie von Tommaso di Lugi di Tommaso Carroccio, einen Blutsverwandten unseres Alberti, abstammen. Schon seit Anfang des 14. Jahrhunderts hatten sich die Alberti in Forenz hervorgethan, neun Mal waren sie zur hohen Würde des Gonfaloniere gelangt. Die nächsten Vorfahren Leon Battista's spielten dann in der politischen Geschichte ihrer Vaterstadt eine hervorragende, aber ihnen selber verhängnißvolle Rolle. Sie betheiligten sich, und insbesondere sein Großonkel Benedetto, der sich zu einer gefürchteten Machtstellung emporgeschwungen, an einer Verschwörung der „Weißen" gegen Maso degli Albizzi und seine Partei, welche gegen Ende des 14. Jahrhunderts Florenz beherrschten. Allein durch Verrath mißglückte der Anschlag, und so mußten mit einer Anzahl anderer Florentiner aus den edelsten Geschlechtern, den Medici, Ricci, Strozzi u. s. w., auch die Alberti, zuerst nur einige, dann aber, auf erneute Entdeckung, alle Glieder der Familie, welche das fünfzehnte Lebensjahr überschritten hatten, in die Verbannung ziehen. Erst mit Cosimo de' Medici kehrten sie 1434 nach Florenz zurück. Während dieser Verbannung wurde Leon Battista zu Genua den 18. Februar 1404 geboren. So berichtet eine glaubwürdige Notiz, welche ein Exemplar der Florentiner-Ausgabe seines Buches „de re aedificatoria" von 1485, befindlich in der Klosterbibliothek von S. Francesco zu Urbino, in den Schriftzügen jener Zeit enthält (vergl. Vasari, ed. Lemonnier, in der Biographie Alberti's) während man sonst — und bis in die neueste Zeit — den Meister in Venedig geboren sein ließ, ohne ein näheres Datum anzugeben. Sein Vater war Lorenzo, sein Oheim der Cardinal Alberto degli Alberti.

Auf das weitverbreitete Ansehen und die Tüchtigkeit seiner Familie, auf die Abkunft von derselben hat Alberti zeitlebens mit berechtigtem Stolz zurückgeblickt. Sie besaß jene Eigenschaften, welche ihrerseits viel beigetragen haben, die Kultur und die Kunst Italiens in jenem Zeitraum zu so hoher Blüthe zu entwickeln: einmal die in's Große gehende kaufmännische Betriebsamkeit, welche die edelsten Geschlechter des damaligen Florenz auszeichnet; dann, wie Leon Battista selbst berichtet, in einer Anzahl ihrer Angehörigen eine keineswegs oberflächliche literarische Bildung nach den verschiedensten Seiten. Bei keinem Geschlecht sei, nach Alberti's eigenem Ausspruch, so lange sie in der Heimath weilten, der Reichthum so groß, so stetig und so wohl angewendet gewesen, als bei dem ihrigen, und Glieder desselben seien als mächtige und ihrer Ehrlichkeit wegen hochgeachtete Kaufherrn über ganz Europa zerstreut, „in Rom und Venedig, Paris und Avignon, London, Brügge und Köln, in Valencia und Barcelona, ja selbst in Griechenland." — In solchen Traditionen aufgewachsen und von seinem Vater auf das Sorgfältigste erzogen, strebte Alberti von früher Jugend an nach Allem, „was Ruhm und Ehre bringt" (Worte seines anonymen Biographen bei Muratori). Von Kindheit an war er zu unausgesetzter Arbeit angehalten worden. Am Anfang einer seiner Schriften wendet er sich an seinen Bruder Carlo: „Unser Vater Lorenzo Alberti, ein Mann, der seiner Zeit, wie du dich erinnerst, bei weitem der Erste von den Unsrigen in allen Dingen war, und namentlich in der Kunst, seine Familie zu erziehen, ließ uns in einer solchen Zucht groß werden, daß wir niemals müßig waren." Bald suchte der junge Alberti selber Körper und Geist gleichmäßig zu höchster Kraft und Gewandtheit auszubilden; früh schon scheint ihm deutlich dieses Ziel vorgeschwebt zu haben. In allen körperlichen Uebungen, im Ringkampfe, im Laufen, im Ball- und

Wurfspiele, wie in den adligen Künsten des Reitens und Fechtens kam er bald dem Geübtesten gleich. Seine Biographen erzählen, wie er mit geschlossenen Füßen einem Mann über die Schultern springen konnte, fast unbeweglich auf dem wildesten Pferde saß, mit einem Pfeile auch den stärksten Eisenharnisch durchbohrte und im Florentiner Dome eine kleine Geldmünze emporwarf, daß sie oben am Gewölbe anklang, oder an die Außenmauer der Kirche mit dem linken Fuße gestützt, einen Apfel über das Dach mit der Rechten hinüberschnellte.

Allein nicht minder suchte er sich in den Künsten, in Musik, Redekunst und Dichtung zu vervollkommnen. Als Organist und Komponist kam er zu Ruf, ohne daß er unter einem Meister gelernt hätte. Auf die Schönheit der Sprache und des rednerischen Ausdrucks legte er großes Gewicht; denn er fand, daß die Beredtsamkeit auf die Menschen mächtig einwirke. Für ihn, der in der Verbannung aufgewachsen, war es schwer, der reinen toscanischen Mundart ganz Herr zu werden, und doch hatte er sie nachher so in der Gewalt, daß seine Mitbürger ihren Reden Stellen aus seinen Schriften einzufügen liebten (nach dem Bericht des anonymen Biographen bei Muratori). Und in der That, noch heute sind der elegante Fluß und die klassische Gediegenheit seines Stils bewundernswerth. Dazu kommt bei ihm eine große Lebendigkeit der Darstellung, die sich schon in der dialogischen Form ausspricht, welche er der Mehrzahl seiner Schriften gegeben hat. Daß ihm dabei äußerste Klarheit und Deutlichkeit Hauptbedingung war, spricht er selber verschiedene Male aus. Als Dichter bewährte er sich schon in seinem zwanzigsten Jahre. Er schrieb eine lateinische Komödie, Philodoxeos, die trotz mancher Schwächen bedeutend genug schien, um für das Werk eines unbekannten römischen Poeten, des Lepidus, zu gelten. Das Manuscript war von einem Freunde dem jungen Autor entwendet und in fehlerhaften Abschriften, was die Täuschung eher noch vermehrte, verbreitet worden. Alberti ließ sich dieselbe gefallen und erwiederte auf die Anfragen nach dem Ursprung der Handschrift, sie sei einem alten Codex entnommen. Erst 1437 veröffentlichte er das Werkchen von Neuem, mit einer Widmung an den Marchese Leonello von Este und unter seinem eigenen Namen. Merkwürdiger Weise ist dann wieder 1588 dieses etwas wunderlich allegorische Lustspiel in der Form einer Komödie des Terenz von Aldus Manutius als das Werk des vermeintlichen Lepidus gedruckt worden.

Alberti hatte sich, nachdem sein Vater zu Padua 1422 gestorben, dem Studium beider Rechte zugewendet und lag demselben in Bologna ob. Bald erlangte er den Doktorhut und überdies die Priesterweihe. Es scheint, daß es übergroße Anstrengung war, welche ihm damals eine schwere Krankheit zuzog; als er sie überstanden hatte, fand er sein Wortgedächtniß geschwächt, und dies, so heißt es, habe ihn bewogen, jene Studien aufzugeben. Sicher aber hat dazu der Trieb, die ganze humanistische Bildung zu umfassen, weit mehr mitgewirkt. Er wendete sich zunächst (in seinem vierundzwanzigsten Jahre) der Physik und Mathematik, sowie jener räsonirenden Betrachtung der verschiedensten Lebensfragen zu, welche man damals Philosophie nannte. Alles, was nur irgend wissenswerth ist, suchte er nun sich anzueignen, oder vielmehr Alles, was im Kreise menschlichen Denkens und Thuns liegt, erschien ihm wissenswerth. Daher suchte er nicht bloß den Umgang aller Männer von Bedeutung, der Künstler und Gelehrten, sondern selbst mit den Handwerkern ließ er in Verkehr sich ein, um ihnen ihr Handgeschick abzusehen und sich über ihre Arbeit zu unterrichten.

Bald füllte eine ausgebreitete literarische Thätigkeit sein Leben aus, das er selbst ein Wanderleben voll Beschwerde und Entbehrung nennt. Mehrfach beklagt er sich über Treulosigkeit der Freunde, Habsucht und Mißachtung der Verwandten, Neid und Verfolgung der Feinde, die ihm sein wachsender Ruhm zuzöge. Sicher aber hatte an diesen schlimmen Erfahrungen seine Empfindlichkeit, die er selber zugesteht und vor der ihn ein Brief des Leonardo Bruno Aretino warnt, nicht geringere Schuld. Es war dies die Kehrseite der eigenthümlichen Vorzüge, die, wie wir gleich sehen werden, in seiner höchst empfänglichen und erregbaren Natur lagen; der eine seiner Biographen nennt ihn einen leicht reizbaren und zu raschem Zornesausbruch geneigten Mann. Doch wird seine angeborene Güte und seine Geduld gegen Beleidigungen gerühmt, wie denn sein Bruder Carlo an Victorius schreibt: „Du weißt ja, wie Battista war, daß er Niemandem eine Bitte abschlagen konnte." Uebrigens verkehrte er nicht viel mit der Welt. Seine gespannte Stellung zur Familie, wie seine Neigung zu den Studien ließen ihn ein stilles Leben suchen, das ferne vom Treiben der Gesellschaft, ohne große Ereignisse und Abenteuer, ohne tieferen Antheil an den öffentlichen Angelegenheiten in gleichmäßigem

Fluß verlief. Auch unter Freunden war er zumeist schweigsam und nachdenklich, da es fortwährend in ihm arbeitete, die verschiedensten Ideen und Erfindungen ihn lebhaft beschäftigten. Doch hat er deßhalb keineswegs in engem und beschränktem Kreise nur für sich gelebt, wie denn schon sein Dasein äußerlich unstät und fast immer in Bewegung war. Seine persönliche Bedeutung wie die Vielseitigkeit seines Geistes brachten ihn bald mit den verschiedensten italienischen Fürsten in Berührung. In Ferrara war er mit Meliadusio von Este († 1452) befreundet, von dessen Bruder Leonello auf das Ehrenvollste aufgenommen. Auch dem Grafen von Urbino, Federigo von Montefeltre, stand er nahe. Ferner hat er in Rom manche Jahre seines Lebens zugebracht, insbesondere von Papst Nikolaus V. (s. unten) geschätzt und mannigfach zu Rath gezogen. In Florenz endlich, wohin er, nachdem das Exil seiner Familie aufgehoben war, um das Jahr 1440 gekommen zu sein scheint, trat er mit Cosimo, Piero und später mit Lorenzo de' Medici in vertraulichem Verkehr. Welcher Art sein Umgang mit diesen Fürsten war, geht deutlich aus den noch vorhandenen Briefen hervor: er schrieb ihnen, wie Seinesgleichen, wie Freunden, die er ehrte, indem er eine verwandte geistige Bildung und gleich edle Interessen bei ihnen voraussetzte. In diesem Sinne sandte er dem Meliadusio d'Este sein Werkchen „De ludis rerum mathematicarum“ (wie denn überhaupt Alberti zu derartigen Dingen und mechanischen Erfindungen Lust und Sinn hatte), damit der Fürst daran sein Ergötzen habe. Als er dem Piero de' Medici eine kleine Schrift über die Ehe, Uxoria, die er in der Muße des Landlebens geschrieben, widmete und schickte, beruft er sich in seinem Begleitschreiben auf die eingehende Theilnahme, die Piero fast stündlich seinen Schriften und wissenschaftlichen Bestrebungen erweise; sie würden wetteifern, fügt er hinzu, auch fernerhin einer den anderen in liebreicher Gesinnung und jeder Art ehrenvoller Dienstleistung zu übertreffen. Weit später nimmt er dem jüngeren Lorenzo gegenüber die Stellung des väterlichen Freundes und Berathers ein, indem er ihn in der Schrift „de Triviis Senatoriis“ insbesondere über die im Rathe zu haltenden Staatsreden belehrt und im beigefügten Briefe ermahnt, seinem Großvater und Vater in allen ihren Tugenden, insbesondere auch in ihrer wissenschaftlichen Bildung, nachzueifern. Wie viel ihm sowohl als der ganzen Zeit die literarischen Studien galten, wie viel man in jeder Beziehung ihrem Einflusse zutraute, das bezeugt ein eigenthümliches Ereigniß, das aus seiner geistigen Beziehung zu den Medici hervorging. Dem florentinischen Volke, das durch den unglücklichen Krieg mit dem Herzog Filippo Maria Visconti von Mailand tief herabgestimmt war, sollte ein Schauspiel bereitet werden, das es wieder zu Lebenslust und Lebensmuth anregen würde. Zu diesem Zwecke kamen Leon Battista und Piero di Cosimo auf den Gedanken, einen poetischen Wettkampf im Dome mit festlicher Pracht zu veranstalten (Oktober 1441), darin die Bewerber Gedichte über die wahre Freundschaft vortragen und die päbstlichen Secretäre den Sieger mit einem silbernen Lorbeerkranze krönen sollten. Wie weit jener Zweck erreicht wurde, wird uns nicht berichtet: allein das Fest mißlang insofern, als die Preisrichter mehrere Gedichte für gleich vortrefflich erklärten und daher den Kranz zu allgemeiner Unzufriedenheit der Kirche übergaben.

Unter solchen Verhältnissen erhielt Alberti in Florenz eine feste und einträgliche Stellung durch geistliche Pfründen. Im Jahre 1447 wurde er Domherr und Priester des Stadtviertels von S. Lorenzo; später fielen ihm noch andere Kirchenämter zu, so 1466 das Rektorat der Probstei S. Martino in Gangalandi, die Abteien von S. Savino und S. Ermete in Pisa. Auch erhielt er in Rom unter Pius II. (1458 bis 1464) das Amt eines Scrittore abbreviatore der päpstlichen Breven. Das änderte jedoch weder in seiner antik heidnischen Denkart, noch in seinen Studien und seiner Lebensweise das Geringste. Bekanntlich nahmen es die Humanisten mit derlei Aemtern überhaupt sehr leicht, sie waren ihnen nur ein Mittel, ihren geistigen Neigungen und Zwecken ungehindert nachgehen zu können, und hatten auf ihre Gesinnung nicht den geringsten Einfluß. Zudem war Alberti einem blos weltlichen Treiben lange nicht so ergeben, wie andere seiner Zeitgenossen in gleichen Würden und Verhältnissen; von den Ausschweifungen jener Zeit und der in ihr gewöhnlichen Zügellosigkeit der Leidenschaften scheint er sich vollends frei gehalten zu haben. Nicht weniger als seinen Fähigkeiten rühmte man ihm Adel des Charakters, moralische Tüchtigkeit und feine Bildung der Sitten nach. Für jene Epoche versinnlicht er auch nach dieser Seite das schöne Gleichmaß einer vielseitig ausgestatteten und harmonisch entwickelten Natur.

Die schriftstellerische Thätigkeit, der er sich in der Muße dieser Aemter auch fernerhin widmete, umfaßte in den mannigfaltigsten Formen die verschiedensten Gebiete des Lebens. Sie im Einzelnen näher zu verfolgen, schlägt nicht in unsere Aufgabe ein, wenn auch hier ihre Betrachtung im Ganzen nicht fehlen darf, da die ganze humanistische Ausbildung des Geistes vom größten Einflusse auf die Kunst der Renaissance war oder vielmehr im innersten Zusammenhange gemeinsamen Lebens mit ihr stand. Denn eben hierin ist Alberti eine so interessante Persönlichkeit, daß in ihm Humanismus und Renaissance wie in Wenigen zusammentreffen und ihre Fäden fest in einanderflechten. Seine artistischen Schriften, seine theoretischen Anleitungen zur Kunst haben außer ihrer besonderen noch diese allgemeine Bedeutung, dem humanistischen Boden entsprossen zu sein. Doch ehe wir zu ihnen und zur künstlerischen Wirksamkeit Alberti's übergehen, ein Wort noch von seinen sonstigen Werken. Von besonderem Interesse ist darunter seine Schrift „de vita civili," die er um 1434 in Zeit von neunzig Tagen zu Rom vollendete. Sie gibt Zeugniß von dem hohen Werth, welchen Alberti auf den glücklichen Verlauf eines vielseitig entwickelten Lebens legte (drei Bücher, denen Alberti drei Jahre später ein viertes hinzufügte; auch mit den Titeln della famiglia, della cura famigliare, della economia; das gewöhnlich dem Agnolo Pandolfini zugeschriebene Werk: Trattato del governo della famiglia ist mit geringen Abänderungen dem dritten Buche entlehnt). Es ist ein wahrhaft ideales Hauswesen, das hier geschildert wird. Gleichmäßig umfaßt die geistige und leibliche Sorgfalt, verbunden mit reichem Besitz, ernster Arbeit und heiterem Genuß des Lebens, die ganze Familie bis zu den Dienern herab. Dieses ächt menschliche, ächt weltliche Glück gipfelt dann in einem Landleben, das uns hier in einem Musterbilde entgegentritt, wie es spätere Zeiten wohl nicht wieder erreicht haben. — Man sieht, welcher Art das höchste Ziel ist, das Alberti in seinen „moralischen" Schriften als idealen Zustand des Lebens aufstellt. Es sind nicht die spekulativen Fragen nach dem Wesen der Welt und des Menschen, nach dem Grund aller Dinge, die ihn beschäftigen, sondern die beste Einrichtung und Ausbildung des Lebens, wie sie damals, beim Aufgang einer neuen Zeit, aus einer neuen Anschauung sich praktisch zu realisiren strebte. Auch seine übrigen Schriften dieser Gattung bewegen sich in demselben Gedankenkreise. Damit mischen sich dann Werkchen der verschiedensten Art: lateinische Prosadichtungen, Elegien und Eklogen, mathematische und antiquarische Abhandlungen, Aufsätze über die Seelenruhe, die wahre Liebe (Ekatomfilea), endlich Novellen und heitere Tischreden. Der reinen toskanischen Mundart wurde dabei Alberti erst allmählig Herr; noch mit seinem „de vita civili" war er in dieser Hinsicht unzufrieden. Seine Sittensprüche aber, darin sich seine Auffassung des Lebens kurz und treffend zusammenfaßte, mochten sie nun aus seinen Schriften, oder aus mündlicher Rede kommen, waren einem großen Theil der Florentiner geläufig. In ihnen spricht sich zugleich oft Alberti's eigenes Streben klar und deutlich aus, wie in den Worten: „Meisterschaft zu erringen in Allem, was Lob und Ruhm schafft, das allein gibt dem Leben Inhalt;" „halte Maß und schließe nie mit deiner Entwickelung ab." Wie begründet übrigens schon 1438 sein Ruf als Schriftsteller war, zeigt sich darin, daß er damals auf dem Koncil zu Ferrara beauftragt wurde, das Leben mehrerer Märtyrer zu schreiben (nur das des heil. Potitus ist zu Stande gekommen).

In allen diesen Schriften spricht sich eine unbedingte Verehrung und Bewunderung des Alterthums aus, dem in Alberti's Augen die eigene Zeit nichts an die Seite zu setzen hat. So denkt er in Dingen der Literatur und Wissenschaft. Anders aber stellt sich sein Urtheil gegenüber der Kunst, als er in Florenz die großen bahnbrechenden Meister, welche die neue Zeit heraufbrachten, und ihre Werke kennen lernte. Sofort stand ihm die Tiefe und die weittragende Lebenskraft der neuen Bewegung außer Zweifel; er bewies sich auch darin als den hervorragenden Mann seiner Zeit, daß ihm die volle Bedeutung der Renaissance unter den Ersten aufging. Offen spricht er jene Anerkennung aus in der Widmung einer kleinen Schrift über Malerei an Brunellesco, die er in Florenz 1435 gleich nach seiner Rückkehr verfaßt zu haben scheint. Er habe eingesehen, daß in Brunellesco, in dem ihnen eng befreundeten Donatello, sowie in Ghiberti, in Luca della Robbia und Masaccio ein Geist lebe, der durchaus Keinem der Alten, wie groß und wie berühmt er auch in diesen Künsten gewesen sei, nachgesetzt werden könne. Und so hatte Alberti vor Allem, wenn von seiner artistischen Bedeutung die Rede ist, die Empfänglichkeit des feinsten künstlerischen Sinnes. Schon aus dem Bericht seines zeitgenössischen Biographen geht hervor, daß er für alle Reize der Erscheinungswelt,

für alle Schönheit der Form, sei es in der Natur, sei es in der Kunst, die größte Fähigkeit der Empfindung hatte. Dazu gehörte nicht nur eine scharfe, immer lebhafte Beobachtungsgabe, sondern auch eine für den feinsten Reiz offene Anschauung, eine tief eindringende Theilnahme an der Außenwelt, die man mit dem modernen Ausdruck ästhetisch bezeichnen muß und als deren Grund Burckhardt mit Recht „ein fast nervös zu nennendes höchst sympathisches Mitleben an und in allen Dingen" anführt. So war Alberti Einer der Ersten, der die Schönheit der Natur in ihrer selbständigen, landschaftlichen Wirkung empfand, dem ihre malerische Erscheinung für sich aufging, wie er andrerseits Alles von Menschen „mit einer gewissen Schönheit Hervorgebrachte fast für göttlich hielt." Und auch über das Wesen der Schönheit selber faßte er, wie wir gleich sehen werden, unter den Ersten solche Begriffe, die dem tieferen Verständnisse desselben, wie es erst die neueren Zeiten mit ihrem vorgerückten philosophischen Denken erreicht haben, ganz nahe kommen. Man sieht: die reine, durch keinerlei stoffliches Interesse getrübte Freude an der Form und der Erscheinung, welche einen wesentlichen Charakterzug der Renaissance bildet und auf ihre ganze Kunst den stärksten Einfluß geübt hat, findet sich schon in Alberti deutlich und voll ausgesprochen.

Allein so ausgeprägt in dieser Beziehung die künstlerische Begabung Alberti's war: nach der produktiven Seite hatte sie ihre Schranke. Seine ganze Geistesart hatte einen vorwiegend ästhetischen, literarischen Zug; seine Fähigkeiten waren insbesondere theoretischer, betrachtender und kombinirender Art. Woran es seiner gestaltenden Phantasie gebrach — denn sie fehlte ihm keineswegs —, das war der leichte Fluß der Erfindung und der volle schöpferische Trieb. In allen drei Künsten war er praktisch nicht unbewandert; doch brachte er es nur in der Architektur, die naturgemäß seiner ganzen Geistesanlage am meisten entsprach, zu Werken von selbständiger und hervorragender Bedeutung. Und auch hierbei verstand er sich weit besser auf die Entwürfe, als auf die Ausführung, weit mehr auf die Theorie der Formengebung, wie er sie nach den klassischen Mustern kombinirte, als auf die Gestaltung und Entwickelung des ganzen Baues aus dem Grundplan und der Konstruktion heraus. Denn weit mehr lag ihm an der formalen, künstlerischen Erscheinung, als an der materiellen Herstellung. Die Malerei betrieb er nur, wie er selber sagte, zu seiner Erholung. Er malte besonders Bildnisse und legte dabei den größten Werth auf die Aehnlichkeit. Sein eigenes Portrait, ebenfalls von seiner Hand, war noch zu Vasari's Zeit im Besitze von Palla Rucellai; derselbe besaß außerdem von ihm ein grau in grau gemaltes Bild mit ziemlich großen Figuren. Andere seiner Zeichnungen und Gemälde waren der Hauptsache nach architektonische und perspektivische Ansichten; doch befand sich auf der Brücke alla Carraja zu Florenz auch eine Tafel mit drei biblischen Geschichten. Von Alberti's Malerei hielt übrigens Vasari nicht viel, und von ihren Leistungen hat sich so wenig erhalten, als von dem was er nach Landino mit dem Meißel, dem Grabstichel oder in Ton geschaffen haben soll; denn die Reliefs an der Façade von S. Sebastiano zu Mantua hat man ihm sicher mit Unrecht zugeschrieben. Wie er sich dagegen als Baumeister hervorgethan hat, davon nachher.

II. Seine kunsttheoretischen Schriften sind, wie die Mehrzahl seiner Werke, von ihm selbst italienisch und lateinisch verfaßt, und zwar wahrscheinlich zuerst in jener, seiner eigenen Sprache. Jedoch sind die italienischen Texte, die vor der neuesten Ausgabe der Opere volgari von Anicio Bonucci (5 Tomi, Firenze 1843 bis 1849) erschienen sind, spätere Uebersetzungen aus dem Lateinischen, allerdings, wie es scheint, mit Benutzung des italienischen Textes von Alberti. Am frühesten ist ein kleines Buch über die Bildhauerei, della statua (im Lateinischen breve compendium de componenda statua), geschrieben, das erst durch die späteren Gesammtausgaben bekannt geworden. Es ist nicht von Bedeutung und handelt insbesondere von den Maßen und Verhältnissen zum Zwecke der richtigen Zeichnung des plastischen Werkes, sowie von einer Vorrichtung zum sogenannten Punktiren. 1435 folgten dann jene dem Brunellesco gewidmeten drei Bücher von der Malerei. Lateinisch wurden sie zu Basel 1540 und mit dem Vitruv von Jan Lant zu Amsterdam 1649 herausgegeben. Italienische Uebersetzungen erschienen von Lodovico Domenichi zu Venedig 1547 und 1565, und von Cosimo Bartoli in der Ausgabe der sog. Opuscoli morali des Alberti, Venedig 1568. Handschriftlich befand sich in der Bibliothek des Hauses Nani in Venedig auch eine 1720 geschriebene griechische Uebersetzung von einem Maler Panagioto Doxara aus Morea. Auch hat Alberti selbst

einen kürzeren Auszug unter dem Titel Rudimenta oder Elementa picturae gegeben, der in Handschriften italienisch und lateinisch existiren soll. — Die wichtigste Schrift sind die zehn Bücher von der Baukunst, de re aedificatoria, welche Alberti 1451 dem Papste Nikolaus V. widmete. Von einem italienischen Texte sind nur die drei ersten Bücher, in Alberti's eigener Handschrift und mit vielen Korrekturen, bekannt. Das lateinische Werk gab erst Alberti's Bruder, Bernardo, mit einer Dedikation des Angelus Politianus zu Florenz, 1484 (1485, quarto calendas januarias) heraus; man nahm es als eine sachverständige und antiquarisch gelehrte Erläuterung des Vitruv, der eben um dieselbe Zeit bekannt wurde (eine zweite Ausgabe erschien 1512 zu Paris). Italienische Uebersetzungen gaben Pietro Laura, Venedig 1546, und Cosimo Bartoli, Florenz 1550. Noch im sechzehnten Jahrhundert wurde das Werk in's Französische und in's Spanische übertragen. Alle drei Schriften zusamen wurden zuerst in der erwähnten Ausgabe der Opuscoli morali von Bartoli veröffentlicht; später erschien derselbe italienische Text mit englischer Uebersetzung von Giacomo Leoni in einer prachtvollen Ausgabe (London 1726 und wieder 1739). Auch sonst noch erscheinen diese Schriften, vereinzelt oder vereinigt, in verschiedenen neueren Auflagen. Ihren ursprünglichen italienischen Text gab zuerst Bonucci im vierten Bande der Opere volgari. Dort finden sich noch zwei kleine, ebenfalls von Alberti herrührende Schriften, nämlich eine Lehre von der Perspektive, welche das erste Buch von der Malerei in Aussicht gestellt hatte, und einen Trattato über die fünf Säulenordnungen („J cinque ordini architettonici").

Mit der Kunst jener Epoche selber beschäftigen sich diese Schriften gar nicht; sie enthalten überhaupt keine historischen Angaben von Interesse. Fast immer, wo sie ein Gesetz oder ein Muster aufstellen, berufen sie sich auf das Alterthum, und diesem durchweg sind die Werke und Künstler entnommen, welche der Betrachtung werth erscheinen. Und dennoch sind diese Bücher für das Kunstleben des 15. Jahrh. in hohem Grade bezeichnend. Sie geben der Begeisterung desselben für das künstlerische Schaffen einen treffenden Ausdruck, indem sie den großen allgemeinen Werth der Malerei und der Architektur, der Kunst überhaupt auf das Lebhafteste und in ganz idealer Weise hervorheben; sie suchen andrerseits den Fortgang der zeitgenössischen Kunst praktisch zu fördern, indem sie eingehende Vorschriften, vorwiegend technischer Art, geben. So schildert die Schrift über die Malerei den großen Einfluß derselben auf alle Kunst, sowie die wunderbare Macht ihrer alles Ferne und Vergangene lebendig vergegenwärtigenden Darstellung; daran reiht sie eine Anzahl von Regeln, welche im Ganzen genommen den praktischen Zweck haben, die Zeitgenossen von den Schranken der noch fortwirkenden Giotto-Schule loszulösen und ihnen dagegen den Weg — durch technische Fortschritte — zur vollen Freiheit der Erscheinung zu zeigen. Dazu wird als ein wesentliches Mittel auch das fleißigste Studium der Natur empfohlen, wie andrerseits Alberti für den Künstler eine breite wissenschaftliche und literarische Bildung als unentbehrlich ansieht (sicher schon deßhalb, weil der Humanist die Gestalten der antiken Mythe und Poesie durch die Malerei auf's Neue verherrlicht sehen wollte). Ist hier auch von der eigenen Zeit Alberti's nirgends die Rede, so empfinden wir doch überall den vollen eigenthümlichen Zug der anhebenden Renaissance, wie denn auch deutlich ihre vorwiegend malerische Bedeutung in jener Bewunderung Alberti zum Bewußtsein gekommen ist.

Was die Werke über Architektur anbelangt, so ist zunächst merkwürdig, wie Alberti in der umfassendsten Weise Vitruv benützt hat, ohne sich auf ihn zu berufen und ohne seiner Quelle näher zu gedenken. Die Mehrzahl seiner Erörterungen beruhen auf Aussagen des römischen Baulehrers. Alberti hat zuerst denselben erneuert, sein Studium verbreitet und die Anregung zu den vielen Uebersetzungen und Kommentaren gegeben, welche bis zu Serlio die ganze Renaissance auf das Lebhafteste beschäftigt haben. Indessen ist unser Meister weit mehr als bloßer Kommentator des Vitruv. Er übertrifft seinen Vorgänger an vielseitiger Betrachtung des Bauwesens, scheidet alles Undeutliche und Verworrene so viel wie möglich aus, sucht seine Grundsätze folgerichtiger durchzuführen, ergänzt ihn und bringt ihn überall auf eine größere Klarheit des Ausdrucks. Was aber gründlich den Meister der Renaissance von dem römischen Theoretiker unterscheidet, das ist die hohe und begeisterte Vorstellung, die er von der Baukunst und ihrer veredelnden Wirkung auf das ganze Leben, sowie von der geistigen Bedeutung des Architekten hat. Darin bewährt er sich als einen der

bahnbrechenden Führer einer kühn und groß aufsteigenden Zeit, während Vitruv, in einer schon alternden Epoche, als der Mann der bloßen, aus den Werken einer mächtigen Vergangenheit abgezogenen Regeln erscheint. Doch gründete sich Alberti's Werk nicht bloß auf das theoretische Studium klassischer Schriften. Auch er hatte, gleich Brunellesco und Donatello, bei seinem jahrelangen Aufenthalt in Rom die antiken Ruinen untersucht und vermessen, wenn er auch der klassischen Monumente selber nicht näher gedenkt. In der kleinen Schrift über „die fünf Ordnungen" hat er, offenbar unabhängig von Vitruv (Burckhardt), die Säulen- und Gebälktheile auf ihre Maße bestimmt und über Entstehung und Wesen derselben seine eigenen Gedanken gegeben (z. B. in der Erklärung des ionischen Kapitäls).

Vor Allem geht aus diesen Werken die unbedingte Anerkennung des klassischen Bausystems als eines immer gültigen Vorbildes hervor. Schon in der Bewunderung der Säule spricht sie sich auf das Deutlichste aus; denn diese gilt eben Alberti als „die vorzüglichste Zierde des ganzen Bauwesens" — ein untrügliches Zeichen, wie entschieden er sich von der mittelalterlichen Architektur abgewendet hatte. Auch suchte er zum Theil wenigstens die ursprüngliche Bedeutung der antiken Bauglieder in ihrer ganzen Strenge festzuhalten; so will er über der Säule nur gerades Gebälk dulden, den Bogen auf Pfeiler gesetzt haben und auf der Säule nicht einmal mit der Vermittelung eines Architravstückes zugeben; eine Vorschrift, der er freilich selber nicht treu geblieben ist. Ferner dringt er auf Maß in der Verwendung des Ornaments, da ihm die Schönheit des Baus (wovon noch später) vorab in der geschlossenen Einheit aller Theile besteht und er in jenem nur einen äußerlich angehefteten Schmuck, nur ein complementum der Schönheit sieht. Von dieser Ansicht sind dann sowohl er selbst als die Renaissance überhaupt bald genug abgegangen. Wie der Entwicklungsprozeß der letzteren schon in Alberti seinen Hauptzügen nach zum Ausdruck kommt, ist interessant zu verfolgen; auch in seinem Verhältniß zum Alterthum spiegelt er sich wieder. Zuerst wirkt auf ihn die Versenkung in die klassische Welt mit voller überwältigender Kraft; schon in seiner Gesinnung haben wir das reinste antike Heidenthum entdeckt, wie er denn nur noch von Göttertempeln spricht, als wenn eine christliche Kirche als die Verehrungsstätte eines alleinigen Gottes gar nicht für ihn existirte. Allmälig wird dann diese Stellung, ohne daß die innige Beziehung zur klassischen Welt gelockert würde, freier und selbständiger, wie sich zugleich das eigene Lebensprincip der Renaissance aus der tieferen Berührung mit der Antike entfaltet. Wir werden sehen, wie er in seinen eigenen Bauwerken zwar an den antiken Formen festhält, aber sie zu Gebilden verwerthet, darein er die Bauzwecke seines Zeitalters wie in ein festliches Gewand, in ein selbständiges Prachtstück kleidet. Ebenso geht seine Theorie über die bloße Nachbildung der Antike zu einer von eigenem Schönheitsgefühl geleiteten Verwendung ihrer Bauglieder fort. Das spricht sich schon darin aus, daß er immer die Erscheinung des ganzen Baues, sein Verhältniß zur Umgebung, insbesondere seine malerische Gesammtwirkung im Auge hat und vielmehr von einem solchen in sich geschlossenen Bilde ausgeht, als von einer künstlichen Kombination der einzelnen Theile. Vor Allem kommt es ihm an auf ein reiches mannigfaltiges Ganzes, worin sich Kontraste mit der Symmetrie verbinden und die verschiedenen Glieder wie zu einem einheitlichen Leib zusammengewachsen erscheinen. Daher vergleicht er — wohl als der Erste unter den Neueren — die Architektur mit einem organischen Körper, weil ihm eben in der lebendigen Verbindung der einzelnen Theile zu einem unauflöslichen Ganzen das eigentlich Künstlerische des Bauwerkes liegt. Und zwar versteht er dies nicht so, als ob in diesem die Folgerichtigkeit der konstruktiven Entwickelung, die Dienstleistung der Bauglieder den Formenausdruck bestimmen müsse, sondern zum Organismus genügt ihm der freie Schein eines in sich abgerundeten Ganzen. Diese Anschauung bewährt sich auch darin, wie er sich den Bau in wirksamem Einklang mit der umgebenden Oertlichkeit, sei es mit anderen monumentalen Gebäuden, sei es mit der landschaftlichen Scenerie, denkt. Bezeichnend in dieser Hinsicht ist seine schöne Beschreibung des Landhauses in der Nähe der Stadt, der Villa suburbana. Nicht bloß ist hier ihre heitere Lage auf einem mäßigen Abhang in freundlicher Gegend in Betracht gezogen, sondern auch ihre innere Eintheilung in die mannigfaltigsten Räume mit genauer Angabe der Maßverhältnisse sowie deren Ausschmückung für ein Geschlecht, das, aller äußeren Sorgen des Daseins ledig und gehoben durch jede Art von Bildung, zu dem edelsten harmonischen Genuß des Lebens ebenso aufgelegt wie befähigt ist. Wie

auch hier wieder Alberti die vollendete Ausbildung und Befriedigung des ganzen Menschen im Auge hat, liegt auf der Hand. Und dabei verknüpft sich ihm immer auf's Engste mit der Natur die Kunst; benützt er für seine Villa zugleich den Reiz der Landschaft, so will er umgekehrt den Luxusgarten in solchen Zeichnungen angelegt sehen, die auch einem Bauplane zur Zierde gereichen würden. Endlich will Alberti auch die Bauformen, die sich in den letzten Zeiten des Alterthums und noch nach dem gebildet haben, nicht aufgeben. Er beschreibt das Verfahren in den verschiedenen Wölbarten (Tonnengewölbe, Kuppel, Kreuzgewölbe) und erklärt sie für nothwendig in den Kirchen und den Erdgeschossen der Paläste.

Das Ergebniß, zu welchem Alberti gelangt, indem er schließlich das Wesen der baulichen Schönheit bestimmen will, entspricht ganz jenen Voraussetzungen. Sie besteht vornehmlich in der „concinnitas"; d. h. in einem gewissen Zusammenklang, in der Harmonie der einzelnen Theile und Glieder, so daß ohne Schaden nichts hinzugefügt, nichts weggenommen werden könne (nach Springer). Alles Gewicht ist also auf das Verhältniß, die formelle Erscheinung gelegt; weder die Zweckmäßigkeit noch das Gesetz des konstruktiven Aufbaus giebt für ihn den Ausschlag. Die Schönheit der Form in der selbständigen Harmonie ihres Scheins, abgelöst von dem Zwang des Stoffs und dem praktischen Interesse, das Princip, das die ganze Renaissance bewegte und neuerdings zum ästhetischen Grundsatz geworden ist, es sucht zum erstenmale in Alberti sich Ausdruck zu geben. Ein wesentliches Moment in diesem Schein ist ihm dann die malerische Wirkung. Wie jenes Princip für ihn nicht blos theoretisches Resultat, sondern auch Sache der eigenen feinsten Empfindung und produktiver Kraft war, ergiebt sich deutlich aus einer Briefstelle, die sich auf eine seiner Hauptbauten, S. Francesco zu Rimini, bezieht. Daselbst ermahnt er seinen Bauführer: „Du siehst, woher die Maße und Verhältnisse der Pilaster kommen; was du mir daran änderst, zerstört jene ganze Musik." Um aber diese Schönheit des Einklangs und der rhythmischen Bewegung zu finden, dazu reichte keine Kenntniß der architektonischen Maße aus. Diese musikalische Wirkung ist unmeßbar (wie sich schon in den griechischen Tempeln keine Norm fester mathematischer Verhältnisse auffinden läßt); sie ist das Produkt eines entwickelten künstlerischen Gefühls, wie ihr Zauber auf einem unnennbaren Etwas beruht. Auch darüber war sich Alberti vollkommen klar; er selber spricht von einem „Quippiam quod quale ipsum sit non requiro", dessen nähere Bestimmung ihm also nicht möglich scheint. — Jene ideale Anschauung aber, welche das architektonische Kunstwerk als die Stätte für ein allseitig ausgebildetes Leben mit diesem in Einklang bringen will, Alberti hat sie auch vom Architekten. Dieser ist ihm nicht mehr Handwerker, wie ihn vorwiegend das Mittelalter auffaßte, sondern ausgerüstet mit weit über sein Fach hinausragenden Fähigkeiten und Kenntnissen, von tiefer geistiger Begabung, die alle Bedingungen des menschlichen Lebens zu treffen weiß. Vielleicht tritt hier zum ersten Mal der Künstler mit dem vollen Bewußtsein seiner ungewöhnlichen Stellung auf, und fast scheint es, wie wenn Alberti zu dieser Schilderung eines Baumeisters seine eigene Persönlichkeit als Norm genommen hätte.

III. Denn Alberti selber, so bedeutsam er auch durch seine ganze Individualität sowie durch seine literarische Thätigkeit für die Renaissance war, hat sich nicht minder als ausübender Architekt ausgezeichnet. Zwar war er mit der Technik seines Handwerks weniger vertraut und hat daher die Leitung der von ihm entworfenen Bauten meist andern Meistern überlassen; doch ist deßhalb der Einfluß derselben auf die Zeitgenossen nicht weniger bedeutend gewesen. Seinen theoretischen Grundsätzen gemäß war es ihm weit weniger um konstruktive Entwickelung, als um malerische Gruppirung des ganzen Baues und insbesondere um die festliche, monumentale Erscheinung der Façade zu thun. Im Ganzen hat er sich dabei an gewisse Hauptformen der klassischen Architektur strenger gehalten, als seine Zeitgenossen, und so die Muster für die Fronten seiner Kirchen bald von antiken Tempeln, bald von römischen Triumphbogen genommen. Allein er gelangte auch, wie schon bemerkt, zu größerer Freiheit der Behandlung. Wenn er durch sein Studium der alten Literatur und der klassischen Denkmäler, sowie durch seine Kunstübung, welche sich streng an dasselbe anschloß, zur Wiedererweckung der Antike in weiteren Kreisen wesentlich beigetragen, so hat er auf die Entwickelung der Renaissance-Architektur durch jene selbständigere Auffassung nicht minder eingewirkt.

Recht bezeichnend für Alberti's Bauthätigkeit ist gleich eines seiner ersten Werke: die Kirche

S. Francesco zu Rimini, die von 1447 an (wahrscheinlich in einem Zeitraum von sieben Jahren) im Auftrage von Sigismondo Malatesta aufgeführt wurde. Schon früher war sie im gothischen Stile begonnen; nun sollte sie, zur Erfüllung eines Gelübdes auf die prächtigste Weise umgebaut, vollendet werden, weßhalb manche ältere Bauten, worunter auch S. Apollinare in Classe fuori di Ravenna, ihr kostbares Marmor-Material dazu hergeben mußten. Von Alberti rühren die Façade und die Langseiten mit den Bogennischen her; beide in einer eigenthümlichen und von allen früheren Kirchen abweichenden Bauart. Die Formen der Façade sind im Wesentlichen offenbar dem Augustusbogen entlehnt, der noch jetzt eins der Stadtthore von Rimini bildet. Vier prächtige korinthische Halbsäulen schließen drei Bogen ein, von denen die beiden seitlichen lediglich zur Belebung der beiden Mauern dienen und der mittlere größere die Thür enthält; letztere mit Giebel und fein gearbeiteten Laubgewinden neben ihren Pfosten hat im Bogenfeld über sich eine Inkrustation von quadratischen Feldern in verschiedenfarbigem Marmor, wie sie besonders in Venedig angewendet wurde. Mit den Halbsäulen ruht der ganze Bau auf einem Basament, dessen oberer Fries mit den Wappen und den verschlungenen Buchstaben S und J d. h. Sigismundus und Jsotta (die wegen ihrer Schönheit berühmte Gemahlin Sigismunds) reich geschmückt ist. Im Fries des Architravs, der nach römischer Weise abgekröpft über den Halbsäulen hinläuft, steht der Namen des Sigismund Malatesta und die Jahreszahl 1450. Von dem oberen Theil der Façade, welche unvollendet geblieben, giebt uns die Denkmünze eine Vorstellung, welche zur Errichtung der Kirche in demselben Jahre 1450 geprägt wurde; auch er war, wie die untere Hälfte, auf vier Halbsäulen angelegt mit einer fast gleich hohen Nische in der Mitte, welche ein großes Fenster bilden sollte. Aus der Denkmünze erhellt auch, daß der Plan war, der Kirche eine Kuppel zu geben. Sie ist derjenigen des Pantheon ganz ähnlich geworden, wie sich aus dem schon erwähnten Briefe an den Bauführer ergiebt; Alberti wollte nichts wissen von Kuppeln, die höher als breit seien, und konnte sich hierin von dem römischen Vorbilde nicht losmachen, nachdem schon Brunellesco mit größerer Genialität seine herrliche Kuppel zum Florentiner Dom entworfen hatte. Die Langseiten der Kirche werden von Bogenarkaden (hinter denen die inneren gothischen Fenster versteckt sind) auf Pilastern gebildet, zwischen denen Sarkophage zur Aufnahme der angesehensten Gelehrten der Stadt (vier derselben sind dort wirklich bestattet) aufgestellt wurden. — Ob wirklich die Kirche schon im Jahre 1450 so weit vollendet war, wie wir sie jetzt sehen, ist keineswegs ausgemacht, wenn sie gleich, ebenso wie der auf Konsolen ruhende Sarkophag der schönen Isotta in der Kirche selbst, jene Jahreszahl trägt. Die Denkmünze, welche ebenfalls aus dem Jahre 1450 ist, ließ Malatesta zur Feier des vom Papst ausgeschriebenen Jubiläums prägen; für denselben Zweck mag er die Kirche, sowie sie war, haben öffnen und mit einem Nothdach versehen lassen. Noch 1454 aber fertigte Alberti, wie aus zwei neuerdings von Zanobi Bicchierei (s. unten) veröffentlichten, darauf bezüglichen Briefen hervorgeht, eine neue Zeichnung mit verschiedenen Abänderungen sowie ein neues Modell zur Façade und schickte dieselben von Rom nach Rimini. Sicher also hatte man damals die Fortführung des Baues noch nicht ganz aufgegeben und war noch mit der Façade beschäftigt. Bald darauf hat man freilich die Arbeit liegen lassen, als das Glück und die Macht der Malatesta zu Ende ging. Jedenfalls ist jener Brief an den Bauführer Matteo Pasti von Verona, der mit seinem Sohn Giovanni und einem Meister Luigi das Werk leitete, nicht aus dem Jahre 1481, wie eine Notiz in einem alten Codex (s. Mittarelli Biblioth. codd. mss. monast. S. Michaelis Venetiarum prope Murianum, pp. 431 und 663) angibt, sondern aus dem Anfang der fünfziger Jahre. 1481 war Alberti überhaupt nicht mehr am Leben.

Im Jahre 1451, also noch während der Umbau jener Kirche vor sich ging, begann unser Meister auch den Neubau des Chors und der Tribüne von Sta. Annunziata zu Florenz, zu dem vielleicht schon früher vom Konvent des Klosters der Grund gelegt war. Der Auftrag dazu war ihm von dem Florentiner General-Kapitän Luigi Gonzaga, Marchese von Mantua, geworden, um darin die Trophäen des glücklich beendigten Krieges aufzuhängen. Der Bau, eine mit einer Kuppel bedeckte Rotunde mit neun Kapellen, ist erst 1476 vollendet, nachdem Giovanni Aldobrandini 1471 vergeblich auf die Nachtheile dieser ungewöhnlichen und schwierigen Konstruktion, insbesondere auf die Enge der Kapellen und des Chorumganges, aufmerksam gemacht hatte. Ausgeführt wurden Alberti's Pläne von Antonio Manetti (vergl. Gaye, Cart. ined. I, 226—242).

Derselbe Luigi Gonzaga ließ von Alberti auch die Zeichnungen zu zwei Kirchen in Mantua entwerfen. Die bedeutendere davon, S. Andrea, wurde erst 1472, im Todesjahre des Meisters, begonnen; in demselben Jahre schrieb Lod. Gonzaga an seinen Sohn, den Kardinal Franc. Gonzaga, um die Vorbereitungen zum Neubau treffen zu können. Derselbe schritt sehr langsam vorwärts, zunächst unter der Leitung von Luca Fancelli, welcher der Weise Alberti's überhaupt folgte und lange in Mantua thätig war; im Jahre 1494 war, nach einem Schreiben der Werkleute an den Bauherrn vom 30. Juni, noch der dritte Theil der Kirche zu wölben. Erst 1600 wurde der Chor mit den Querschiffen vollendet und erst 1732 die Kuppel von Filippo Juvara errichtet (die Kirche 1799 von Pozzo restaurirt). Auch hier ist die Façade, wie bei S. Francesco in Rimini, als ein selbständiges Prachtstück behandelt, das dem Innenbau ohne nähere Beziehung zu seiner Konstruktion und Raumeintheilung vorgesetzt ist. Eine korinthische Pilasterordnung mit einer hohen Bogennische in der Mitte, welche wieder die Thüre enthält; an beiden Seiten, in den schmäleren Zwischenräumen zwischen den vier Pilastern kleinere Thüren, Fenster und Nischen übereinander in einer Dreitheilung von Stockwerken, deren Verhältniß zur großen Mittelnische nicht glücklich getroffen ist und eine unruhige Wirkung macht. Die ganze Anordnung ist wieder einem Triumphbogen entnommen und doch mit dem Giebel eines antiken Tempels oben abgeschlossen. Dagegen ist das Innere einschiffig mit Kapellenreihen, bedeckt mit einem kassettirten Tonnengewölbe, dessen Abtheilungen nach dem Muster römischer Thermensäle behandelt sind, von schönen und mächtigen Verhältnissen; von dem Schmuck, womit es Alberti ausgestattet, hat es jetzt freilich viel verloren. — Einfacher und schmuckloser ist die kleinere Kirche S. Sebastiano gehalten, zu welcher Alberti nach dem gleichzeitigen Chronisten Mario Equicola (Commentarii della storia di Mantova) schon um 1460 die Zeichnung gemacht hat. Daß sie überhaupt von Alberti herrühre, kann nicht zweifelhaft sein; auch die Profilirung und Ornamentation sowie die Einfassung und Verzierung der Hausthüre trägt den gleichen Charakter wie bei S. Francesco. Der Grundriß der Kirche ist ein Quadrat mit einer Vorhalle und drei Tribunen, welche kleeblattförmige Chornischen enthalten.

Eine Thätigkeit ganz eigenthümlicher Art fiel Alberti in Rom unter Papst Nikolaus V. (1447 bis 1455) zu. Bekanntlich unternahm es dieser unter den Ersten, Rom mit großen monumentalen Bauten ein ganz neues Ansehen zu geben, zur Verherrlichung der Kirche sowohl als zum eigenen Ruhm; so daß er, nach dem Ausdruck Vasari's, ganz Rom um und um kehrte. Zu den großen Plänen desselben gehörten: Herstellung der Stadtmauern und der vierzig Stationskirchen, Neubau des Vatikans und der Peterskirche. Hier eröffnete sich Alberti eine Gelegenheit zu umfassendem Wirken, wie sie seiner breit angelegten Persönlichkeit besonders entsprach; ohne daß eines der damals entstandenen Bauwerke von ihm ausschließlich entworfen oder ausgeführt wäre, hatte er doch in Allem die Hand und beeinflußte jene ganze architektonische Thätigkeit. Er war dem Papste durch dessen ersten Geheimschreiber, Flavio Biondo von Forli, aus der Familie Ravaldini, empfohlen worden, und Nikolaus zog bald seinen Rath dem des Florentiner Meisters Bernardo vor, dem er allein bisher die Leitung der neuen Bauten, insbesondere den Bau des vatikanischen Palastes und die Veränderungen in Sta. Maria Maggiore, überlassen hatte. Letzterer war nach des Vasari Angabe, die, wenngleich nicht unbestritten, doch wohl begründet ist, der Architekt und Bildhauer Bernardo Rossellino. Diesen beschäftigte der Papst zwar auch weiterhin; doch gab Alberti in allen architektonischen Dingen den Ausschlag und leitete so thatsächlich alle monumentalen Unternehmungen, während Bernardo im Wesentlichen auf die Ausführung beschränkt blieb. Im Einzelnen läßt sich der bestimmte Antheil Alberti's an den verschiedenen Bauten nicht mehr nachweisen; doch sollen viele Zeichnungen, deren Ausführung Bernardo vorstand, von Alberti entworfen sein (nach der Handschrift des Camaldulensers Silvano Razzi in der Magliabecchiana). Und so stand überhaupt unter Alberti das ganze Bauwesen. Mit seinem Rathe wurde auch die von Augustus herrührende Leitung der Acqua Vergine hergestellt, sowie die Fontana Trevier erbaut; doch ist dieselbe später, unter Clemens XII., gänzlich verändert worden. Wie Alberti auch in Ingenieurarbeiten bewandert war, geht aus dem Auftrage hervor, den ihm nach der Erzählung des Biondo der Kardinal Prospero Colonna als Herr von Nemi gab, nämlich das in den See von Nemi versenkte Schiff Trajan's wieder an die Oberfläche zu fördern. An Biondo's Aussage ist wohl nicht zu zweifeln, da er selber Zuschauer bei dem merkwür-

digen Unternehmen war; und so ist es wohl aus Alberti's einfachem sachlichen Interesse zu erklären, daß er in seinem Werke vom Bauwesen, als er der Sache gedenkt, seinen eigenen Antheil an derselben nicht weiter berührt. Daß er aber damit zu thun hatte, läßt sich aus seinen Worten wohl schließen: „Hinsichtlich des Schiffes Trajan's, das in jenen Tagen aus dem See gehoben wurde, habe ich die Bemerkung gemacht, daß das Pinien- und Cypressenholz ausnehmend hart geworden war." — So großen Einfluß hatte übrigens Alberti auf den Papst, daß er ihn bewegen konnte, den großen Umbau der Peterskirche, der seit 1452 begonnen war, wieder aufzugeben, weil er seinen Absichten nicht entsprach. Schon waren die Mauern dazu 13 Ellen hoch aufgeführt, als sie wieder eingerissen wurden; der Bau sollte dann wohl nach Alberti's Plänen von Neuem begonnen werden. Doch ehe noch dazu ein Anfang gemacht war, starb der Papst.

Dasselbe Ereigniß scheint Alberti zur Rückkehr nach Florenz bewogen zu haben, wo er ohnedem ungern vermißt wurde. Schon damals war er als hervorragender Architekt in ganz Italien zu großem Ansehen gelangt, und jeder Fürst, jede kleine Republik des Landes hätte gern seine Thätigkeit in Anspruch genommen. Allein wir wissen schon, wie den Meister seine allseitige geistige Regsamkeit wenig zu praktischem Wirken gelangen ließ. Dießmal hatte ihn Antonio Canigiani dringend nach Florenz eingeladen. Vor 1455 wird er kaum dahin zurückgereist sein; denn noch 1453 hatte er in Rom als Augenzeuge die Schilderung der Verschwörung des Stefano Porcari gegen Nikolaus niedergeschrieben und 1454 von dort die neue Zeichnung zu der Façade von S. Francesco nach Rimini gesandt. In Florenz finden wir ihn nun als Theilnehmer an den Unterhaltungen, die Lorenzo und Giuliano de' Medici in der Zurückgezogenheit zu Camaldoli pflogen und aus denen Cristoforo Landino den Stoff zu seinen Questiloni Camaldolesi schöpfte. Auch bei dem Gastmahl war Alberti, das 1464 Lorenzo Medici den griechischen Gelehrten Philotimos von Konstantinopel und Aretophilos von Athen zu Ehren gab. An der beginnenden Verbreitung griechischer Bildung sehen wir so den Meister als Genossen der Fürsten ebenfalls theilnehmen.

Als Archtiekten beschäftigten ihn damals in Florenz mehrere Bauten für die Familie Rucellai Den Historiker Bernardo Rucellai hatte er schon in Rom gekannt, da er demselben nebst Lorenzo de' Medici und Donato Acciajoli bei der Untersuchung der Alterthümer als Führer diente. Im Auftrage des Giovanni di Paolo Rucellai hatte er um 1456 die Marmorbelegung der Hauptfaçade von Sta. Maria Novella zu vollenden, die von Turino Baldesi begonnen war. Er war hier an das Muster des schon im 13. Jahrhundert ausgeführten unteren Theils gebunden; schwerlich hätte Alberti selber das Prinzip der Inkrustation angenommen, das seinen eigenen architektonischen Grundsätzen widersprach. Daher ist auch diese Façade seinen übrigen Bauten ungleich; nur in dem hervorragenden mittleren Theil findet sich ein Anklang an den Palast Rucellai (s. unten). Daher zweifelt Ricci, daß von Alberti die ganze Façade herrühre, und wirklich nennt der Dominikaner Giovanni Casella nicht ihn, sondern Giovanni Bertini den Baumeister. Allein dieser mag den Bau nach Alberti's Zeichnungen nur geleitet haben. Bis zum Hauptgesimse über den Rundbögen war die Inkrustation im Wesentlichen schon vollendet, und der obere Theil, Pilasterordnung mit Giebel, erinnert doch an die Bauart des Meisters, während er zu beiden Seiten die volutenmäßig geschweiften Formen offenbar anbrachte, um die Pultdächer der Seitenschiffe zu verbergen. Dieselben sind das erste Beispiel der von der Barockarchitektur so vielfach angewandten Voluten, hier aber, so wenig klassisch auch die Form ist, nicht unpassend und in Einklang mit dem Ganzen angebracht. Denn dieses war auf eine vorwiegend malerische Wirkung angelegt, und daß Alberti dieselbe erreicht, daß er der ganzen Façade eine anmuthige Bewegung gegeben hat, ist nicht zu läugnen. Unbestritten ist von ihm das schön behandelte, fein und maßvoll ornamentirte Hauptportal. Er zeigt sich hier in der dekorativen Ausstattung dem sonst genialeren Brunellesco überlegen. Wo Alberti ornamentirt, weiß er immer den Ernst des architektonischen Eindrucks durch eine heitere Lebendigkeit zu mildern, ohne die Grenzen klassischer Einfachheit zu überschreiten. Vollendet wurde die Façade, wie die Inschrift meldet — Johannes Oricellarius (d. h. Rucellai) Pauli Filius Ann. Sal. MCCCCLXX —, im Jahre 1470

Bedeutender war der Palastbau, welchen Alberti für Giovanni (nach Anderen für Cosimo). Rucellai, wahrscheinlich zwischen 1460 und 1466 in der Straße la Vigna aufführte: noch heute eines der hervorragenden toskanischen Denkmäler der Renaissance. Alberti that hier (ungefähr

gleichzeitig mit Bernardo Rossellino) einen entschiedenen Schritt über den bisherigen florentinischen Palastbau hinaus: die bloße Rustikafaçade mit Rundbogenfenster der Brunellesco, Michelozzo und Giuliano da Majano bereicherte er mit Pilasterstellungen (zwischen den Fenstern, die unterste dorisch oder toskanisch,) indem er zugleich, um diesen volle Geltung zu sichern, das Relief der Rustika mäßigte. Noch ist die Durchführung dieses Princips einförmig, an strenge Regelmäßigkeit gebunden, während die Wirkung von dem wichtigen, feierlichen Ernst der früheren Paläste viel eingebüßt hat; aber es bleibt ein Fortschritt zu dem größeren Reichthum und Leben, womit die Renaissance die antiken Formen für ihre weltlichen Zwecke verwerthet und kombinirt und womit schließlich Bramante jene von Alberti vorbereitete Bauweise vollendet hat. Gegenüber vom Palaste stehen noch einige Ueberreste einer ebenfalls von Alberti erbauten Halle (Loggia) der Rucellai, die diesmal trotz seines principiellen Festhaltens am geraden Gebälk über den Säulen Bogen hat. Auch rührt von ihm die Zeichnung her zu dem Palast Rucellai in der Straße della Scala, später Palast Strozzi, jetzt im Besitz des Fürsten von Piombino; hier brachte Alberti, seinem alten Grundsatz getreu, wieder Säulenhallen (zwei Loggien je gegen Mittag und gegen Abend) an mit gradem Gebälk und ohne Bogen. Der Bau ist jetzt fast gänzlich verändert. Endlich errichtete er für die Rucellai 1467 eine Kapelle, einen feinen Zierbau mit einer Nachbildung des heil. Grabes von Jerusalem. Die Kirche S. Pancrazio, der sie angefügt war, steht nicht mehr; das Oratorium des S. Sepolcro aber ist erhalten und 1809 von Giuseppe Orazio Rucellai restaurirt und auf's Neue verziert worden. Eine Villa, welche Alberti für dieselbe Familie in Quaracchi bei Florenz aufführen ließ, ist später auf einen Zweig des Geschlechtes Pitti übergegangen.

Zur Zeit Paul's I. (1464 bis 1471) finden wir Alberti wieder in Rom. Er scheint damals den Plan zu einem bedeckten Säulengang auf der Engelsbrücke gemacht zu haben, wovon Vasari die Zeichnung besaß. Zur Ausführung desselben kam er nicht mehr; er starb zu Rom 1472. Zwar ist diese Angabe bei Mathias Palmerius „de temporibus suis“ (Tartini, scr. rer. Ital.) wohl erst später eingeschoben, da sie in der älteren Ausgabe fehlt. Allein die Pfründe von S. Martino de Gangalandis wurde am 26. April desselben Jahres anderweit vergeben, war also durch seinen Tod erledigt. Die Angaben, daß er noch im Jahre 1483 zwei Schriften vollendet habe, sowie daß er im Erbbegräbniß seiner Familie in Sta Croce beigesetzt sei, sind daher irrthümlich.

Alberti's Bildniß besitzen wir auf einer Denkmünze seines Bauführers für S. Francesco, Matteo Pasti von Verona; ein Exemplar derselben in Silber befindet sich in der Pariser Bibliothek. Sie ist abgebildet in der Ausgabe der Opere volg. di L. B. Alberti, da Bonuccio; ebenda ist auch ein Bild des jugendlichen Alberti aus der Galerie des Mario Mori Ubaldini Conte Alberti lithographirt. Ein anderes, das ihn im reiferen Alter darstellt, ist in der „Serie di Ritratti d'uomini illustri Toscani“ von F. Allegrini gestochen. Nach Vasari soll sich ein Bild des Alberti an dem Grabmal der Isotta in S. Francesco zu Rimini befinden, nach neueren Angaben an demjenigen des Sigismondo Malatesta selber.

Die Bedeutung dieses Meisters für die Kunst der Renaissance liegt schon in seiner Persönlichkeit, wie in seinem vielseitigen Wirken ausgesprochen. Merkwürdig aber ist, wie er schon das Wesen der architektonischen Schönheit begriffen und insbesondere das der Renaissance praktisch durchgeführt hat. Denn er behandelt die antiken Formen als ganz selbständige Mittel des künstlerischen Ausdrucks und sieht, daß in ihrer Verbindung, unabhängig von der Konstruktion, also in der rein formalen Erscheinung des Aufbaues die eigentliche künstlerische Wirkung liegt. Wenn er hierbei schwankt, bald zu eng sich hält an gewisse strenge Gesetze des Alterthums, bald zu weit geht in dekorativen Façaden, die blos maskirende Prachtstücke sind, so zeigt sich darin nur, daß er die richtige Mitte der das Neue aus dem Alten entbindenden Freiheit nicht gefunden hat.

Zum Theil nach handschriftlichen Mittheilungen von F. W. Unger. **J. Meyer.**

Recensionen.

Aesthetische Revue.

1. **Weiße**, C. H., Kleine Schriften zur Aesthetik. Herausg. von K. Seydel. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1867. X u. 480 S.
2. Aesthetik von **Karl Köstlin**. Tübingen, Laupp. XXVII und 1066 S.
3. **Kirchmann**, J. H. v., Aesthetik auf realistischer Grundlage. Zwei Theile. IX u. 336 S., II u. 360 S.
4. **Horwicz**, Adolf, Grundlinien eines Systems der Aesthetik. Gekrönte Preisschrift der Akademie zu Straßburg. XXIV u. 216 S. Leipzig, Seemann.
5. **Meyer**, Bruno, Das Aesthetische als Erziehungsmittel und Unterrichtsgegenstand. Vortrag. Berlin, Dunker 1868. 30 S.
6. **Cosack**, Dr. W., Lessing's Laokoon für den weiteren Kreis der Gebildeten bearbeitet und erläutert. Berlin, Haude und Spener, 1869 XXIV u. 207 S.
7. **Schulz**, J. H., Der Begriff des Schönen. Crefeld 1867. 19 S.
8. **Seemann**, Theodor, Einleitung in die Aesthetik. Dresden, Löwy 1867. IV u. 129 S.

Die bis dahin ausschließliche Herrschaft der Hegel'schen Schule auf dem Gebiet der Aesthetik, die ihr ein nach Inhalt und Umfang so bedeutendes Werk wie das Vischer's erwarb, hat seit dem Erscheinen der ersten Geschichte dieser Wissenschaft (1858) eine in die Augen fallende Erschütterung erfahren. Ein Berg im letzten Dezennium an's Licht getretener ästhetischer Publikationen liegt vor mir, von denen keine dem exklusiven Standpunkt der Schule mehr angehört. Nur die kleinen Schriften von **Weiße**, der übrigens schon im Kreise der Partei eine besondere Stellung einnahm, machen davon eine Ausnahme. Von der inzwischen vollendeten systematischen Darstellung der Aesthetik als Formwissenschaft (1865) vom Verfasser jener Geschichte wird hier natürlich abgesehen. Aber weder die zweite nur auf Deutschland beschränkte Geschichte der Aesthetik (1868) von **Lotze**, über welche in d. Bl. bereits berichtet worden ist, noch die nun endlich nach mehr als sechs Jahren vorläufig zum Abschluß gelangte Aesthetik von **Köstlin**, die Aesthetik auf realistischer Grundlage von **Kirchmann**, die Grundlinien eines Systems der Aesthetik von **Horwicz** u. a. oben genannte kleinere Schriften und Abhandlungen stehen auf Hegel'scher Grundlage, sondern stellen sich, wie die beiden erstgenannten derselben, nach zwei verschiedenen Richtungen hin feindlich gegenüber. Ja **Vischer** selbst, ihr mit Recht gefeierter Vorkämpfer, hat im letzterschienenen Heft seiner kritischen Gänge die Schärfe seiner kritischen Art an sein eigenes Werk gelegt und mit der Verwerfung seiner eigenen Lehre vom Naturschönen die Symmetrie zerstört, durch welche sein Bau so bestechende Wirkung übte. Das kritische Resultat der ersten Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft ging einerseits dahin, der Betonung des **idealen Gehaltes** eine ebensolche des selbständigen Werthes der **künstlerischen Form**, andererseits der **idealistischen** Grundlegung der Aesthetik als Wissenschaft die Nothwendigkeit einer **realistischen** Basis derselben entgegenzuhalten. Daß der Verfasser derselben mit diesen Bemerkungen die wunden Flecke der Gegner getroffen, geht aus dem Umstande hervor, daß, von seiner eigenen systematischen Durchführung des reinen Formprinzipes im Geiste des Realismus abgesehen, einerseits Männer wie **Lotze**, der sich an Weiße anschließt, und **Köstlin**, der nicht an Herbart glaubt, der schönen

Form eine weit größere Berücksichtigung als bisher zu Theil werden lassen, andererseits das Buch Kirchmann's sich geradezu eine Aesthetik „auf realistischer Grundlage" nennt. Die kleineren obengenannten Schriften stehen theils, wie Seemann's „Einleitung in die Aesthetik", dem Standpunkt Herbart's nahe, theils suchen sie, wie die Preisschrift von Horwicz, eine empirische Basis der Wissenschaft nach dem Vorgange Beneke's zu schaffen.

Am nächsten dem Ausgangspunkt der spekulativen Aesthetik stehen, wie es nicht anders sein kann, die kleineren Schriften von dem verstorbenen Weiße, die dessen Schüler Prof. R. Seydel in Leipzig, theils aus dem handschriftlichen Nachlaß, theils aus Gedrucktem herausgegeben hat. Es wird manchen, der Weiße nur aus den späteren theologischen Schriften kennt, überraschen wahrzunehmen, mit welchem Eifer und eingänglichem Wesen sich derselbe nicht bloß unseren Klassikern, sondern literarischen Erscheinungen, wie die Rahel und Bettina, ja wie Jeremias Gotthelf u. A. hinzugeben im Stande war. Durchgehender Grundzug seiner Darstellungsart ist hierbei allerdings nicht die Betrachtung der Form, sondern vielmehr die der substantiellen Gehaltsseite der Dichtung, insbesondere des derselben innewohnenden religiösen und ethischen Elementes. Die Betonung dieser beiden hängt mit der ganzen Denk- und Gefühlsweise Weiße's zusammen, dessen Geistesart der Herausgeber treffend als den Zwang charakterisirt, alles Höchste in Eins zu schauen! Die darin schlummernde Gefahr, daß des Verschiedenen Eigenheit bei solcher Betrachtweise verloren gehe, hat er zwar durch eine besondere Klausel abzuwehren gesucht; die Aufsätze selbst, wie alle übrigen Schriften Weiße's, aber bestätigen sie nur zu sehr. Wer die Aesthetik, wie Weiße, zwischen die Religionslehre als die Wissenschaft von der Wahrheit des Menschengeistes, und die Ethik, welche die Rückkehr des religiösen Geistes aus seiner Entäußerung der Kunst in sich selber zu zeigen hätte, in die Mitte gestellt wissen will, und ihr die Aufgabe zuweist, die religiöse Idee in ihrem Außersichsein zu begleiten, sowie die Naturphilosophie, die aus sich herausgegangene logische Idee, durch die Natur hindurch begleitet, der kann in der Schönheit nichts anderes als die sinnliche Hülle der Wahrheit und Güte und den Werth des Kunstwerkes nur in dem durch die äußere Form hindurchscheinenden ethisch religiösen Geiste enthalten sehen.

Mit Grund betont der Herausgeber, daß keiner der hier zusammengestellten Aufsätze von ästhetischem Interesse sei, ohne zugleich von religiösem und ethischem zu sein. Ja, dies letztere erscheint in der Regel überwiegend. Selbst die Betrachtungen über den Stil, in dem der Verfasser den physiognomischen Ausdruck der geistigen Persönlichkeit erblickt, zeigen durch die sofortige Anwendung auf die biblische Kritik einen theologischen Hintergrund, und jene über das Verhältniß des protestantischen Christenthums zur bildenden Kunst, für die Leser d. Bl. leicht die anziehendsten von allen mitgetheilten Abhandlungen, bewegen sich wesentlich auf kirchlichem Boden.

Für den Künstler, wie für den Kunstfreund, ist es erfreulich, daß der Verf. durch den Protestantismus das Verhältniß zur Mythologie, zur Sage, das aller bildenden Kunst unentbehrlich ist, nicht als zerrissen ansieht. Nur ein anderes sei es geworden, aus einem unbewußten ein bewußtes, aus einem partikularen ein universelles. Was er dabei im Auge hat, ist eine geschichtliche Symbolik, die aus allen Regionen religiöser Sagenbildung schöpft und, von jedem mythischen und dogmatischen Sonderglauben frei, in allen Regionen der Natur und des Menschheitslebens das Göttliche erkennt. Treu seiner Ansicht, daß es der Geist sei, welcher den Stil bilde, hofft er von dem Herrschendwerden dieses evangelischen Geistes auch die Geburt eines neuen Stiles in der Kunst, ohne ihn näher zu bezeichnen.

Von diesem religiös und ethisch symbolischen Charakter, an welchem im Anschlusse an Weiße auch Lotze in seiner Geschichte der Aesthetik in Deutschland festhält, hat Köstlin das Schöne insofern zu befreien gesucht, als er wenigstens zugesteht, die Form habe neben der symbolischen Bedeutung noch Bedeutung für Schönheit und Nichtschönheit, für Gefallen und Mißfallen; sie sei Beides: Vergegenwärtigung, Ausdruck, Symbol eines gewissen Inhaltes, und Gestaltung von eigenthümlichem Schönheitseindruck. Seine Aesthetik will eine Formenlehre sein, denn es gilt ihm als ausgemacht, daß an Allem, was gefällt, eben die Form gefalle. Das herbe Urtheil, das Semper in seiner praktischen Aesthetik über die spekulative gefällt, hat ihn überzeugt, daß die letztere den Blick von der Untersuchung der Form ungebührlich abgeleitet, und ihr auch, soweit sie sich auf dieselbe einließ, an dem

Princip der „Idee“ eine ganz verfehlte Basis gegeben habe. Ebenso klar ist es ihm, daß die Wirkung des Schönen für ein anschauendes und genießendes Subjekt bestimmt, nicht blos objektiv von der Form, sondern ebenso subjektiv von dem Subjekte abhängig, die psychologische Seite der Aesthetik also „dem Scholasticismus unfruchtbarer Allgemeinbegriffe“ gegenüber nicht mehr zu umgehen sei. Seine Absicht geht dahin, in seinem allgemeinen Theil das Gebiet des ästhetischen Lebens überhaupt, in seinem besonderen dessen konkrete Gestaltung in der objektiven Wirklichkeit zu schildern. Jeder von beiden zerfällt in drei Abschnitte. In dem ersten des ersten Theiles bestimmt er zunächst Wesen und Bedeutung des ästhetischen Lebens, hierauf das ästhetische Leben in seiner Existenz und Entwickelung im Individium. In dem ersten des zweiten Theiles bespricht er das Reich der anschauenden Phantasie, die Welt, welchem er im zweiten die Beschreibung des Reichs der schaffenden Phantasie, der Kunst, und im dritten Ende und Ziel alles ästhetischen Lebens folgen läßt. In der Beschreibung des ästhetischen Objektes kommt die Form, in jener der Welt kommen die Formen der Natur und des Lebens zu ihrem Recht. Mit Grund dringt der Verf. darauf, daß die ästhetische Form vor allem eine „schöne“ d. i. gefallende, unbedingt befriedigende, also nicht blos „Form“ schlechtweg sei. Er spricht damit selbst die Forderung aus, daß die Aesthetik nicht blos einfach „Morphologie“ (Formenlehre) sondern Morphologie „des Schönen“ (Lehre von den schönen Formen) sei. Es hätte demnach vor allem eine vollständige Uebersicht der ästhetischen d. h. jener Formen gegeben werden sollen, die, weil sie als solche gefallen, auch jedes Objekt, an dem sie sich finden, sei es nun in der Natur oder im Menschenleben, zum ästhetischen verklären. Statt dessen hat der Verfasser den Weg eingeschlagen, eine Beschreibung aller überhaupt möglichen Formen zu liefern, unter denen nun allerdings auch die ästhetischen erscheinen, aber ohne als solche, wie es die Aufgabe der Wissenschaft wäre, durch besondere Kennzeichen sie auszuzeichnen. Dadurch ist ein Theil seines Buches zu einem unverhältnißmäßigen Umfang angeschwollen, den er selbst beklagt, ohne den Grund des Uebels zu errathen. Die in Natur und Geschichte gegebenen Formen aufzuzählen, ist Sache einer Morphologie der Natur und der Geschichte, nicht jener des Schönen. Die übrigens höchst lehrreiche, von feinsinnigen Bemerkungen erfüllte Beschreibung der in der wirklichen Natur und Geschichte vorhandenen Formen nimmt fast die Hälfte des ganzen, die für den Künstler besonders anziehende Physiognomik der menschlichen Gestalt allein anderthalbhundert Seiten ein. Der hier angehäufte Reichthum des empirischen Details zwingt dem Verfasser am Schlusse das Bekenntniß ab, daß es ihm nicht gelungen sei, den gesammten Umfang dessen, was Aesthetik im weitesten (d. h. seinem) Sinne weiter in sich begreife, in ein Werk zusammenzudrängen. Der Abschluß desselben nach sechsjähriger Verzögerung ist daher nur ein vorläufiger, die Darstellung der einzelnen Kunstzweige einer speziellen Bearbeitung vorbehalten.

Dasselbe ist bei dem Kirchmann'schen Werke der Fall, das sich eine Aesthetik des Realismus nennt. Dieses beginnt damit, das Schöne dem Seienden zuzurechnen, was es wenigstens in dem Sinne, worin dies das Wirkliche bedeutet, gewiß nicht ist, denn sonst könnte das Märchenhafte, nur in der Phantasie, aber nicht in der Wirklichkeit Vorhandene unmöglich schön genannt werden. Der Verf. sieht sich daher genöthigt, eine Erläuterung hinzuzufügen: das Schöne habe zwar mit dem Natürlich-Seienden (giebt es auch ein Unnatürlich-Seiendes?) das Aeußerliche, Wahrnehmbare gemein (als ob alles Wahrgenommene, also auch bloßer Schein, schon Seiendes, sein müßte!); allein das Sinnliche sei nur die eine Seite desselben; ebenso wichtig sei ihm die andere Seite, sein Inneres, seine Bedeutung, welche dem Natürlichen fehle. Das Aeußere erschöpfe daher das Schöne nicht, welches zugleich Bild eines anderen sei und eine Beziehung auf ein Seelisches habe. Als solches, d. h. als Abbild eines seelenvollen Realen, habe daher das Schöne allerdings blos ein ideales, als Bild aber, d. h. nicht als bloßes Gedankending, ein wahres Sein und Wahrnehmbarkeit wie das Reale, sei demnach selbst ein Seiendes. Die realistische Grundlage der Aesthetik des Verf's. ist, wie man sieht, und wie es auch zu dessen liberaler politischer Parteirichtung paßt, die breiteste, denn nach ihr giebt es schlechterdings nichts, was nicht real heißen müßte. Auch die unmöglichsten Ausgeburten der Phantasie, die als solche ein wenigstens ideales Sein besitzen, müßten demnach zum Idealen gerechnet werden. Der Verf. macht von demselben blos zu dem Zwecke Gebrauch, um das Wesen des Schönen in dessen „Bildlichkeit“ (besser gesagt „Abbildlichkeit) und das

Wesen der Kunst in die Nachahmung des Wirklichen zu setzen; da es ihm nun nicht entgehen kann, daß die bloße Kopie des Wirklichen, z. B. eines entschieden häßlichen Menschenexemplares, nichts Schönes ist, so sucht er sich durch die weitere Annahme zu helfen, daß das Reale, dessen Abbildung Schönheit ist, ein seelenvolles sei, dessen Bild demnach den Beschauer selbst „seelenvoll" stimmen, d. h. dessen Gefühle erregen müsse. Die Richtigkeit dieser Forderung, soweit sie den subjektiven Eindruck des Schönen auf das Gemüth einschließt, ist zuzugeben; dieselbe kann jedoch weder den Sinn haben, daß nur Beseeltes nachgeahmt, noch daß jede Nachahmung eines Beseelten deßhalb schön genannt werden müsse. Die Erklärung erweist sich deßhalb nach jeder Seite hin ungenügend und der Mangel der Anlage wird durch das vielfache Richtige und Treffliche der Ausführung nur verdeckt, aber nicht aufgehoben.

Verwandelt die Kirchmann'sche Aesthetik das Schöne in ein Seiendes, so will Horwicz in seinen Grundlinien eines Systems der Aesthetik den Genuß desselben geradezu als Naturgenuß betrachtet wissen. Von der Voraussetzung ausgehend, daß wir in unserem Gefühl die Dinge gerade so erfassen, wie sie sind, d. h. in ihrer Realität und als Realitäten, bestimmt derselbe den Genuß als Aufgehen der Seele in die Realität, und denjenigen Genuß der organischen Einheit, der gegenseitiges Durchdringen unseres Denkens und Fühlens, also Denken, (Bewußtheit) und Fühlen (Bewußtlosigkeit) zugleich ist, als Naturgenuß, „der selbst nichts anderes ist als das Schöne!" (Seite 123) Dabei wird unter Natur nicht die gemeinhin sogenannte äußere „Wirklichkeit" allein, sondern, wie aus dem Folgenden erhellt, auch das eigene Selbst und die übrige Menschheit verstanden, da, was der Verf. Naturgenuß nennt, mit der denkend fühlenden Welt- und Selbstanschauung zusammenfallen soll. Die psychologische und logische Möglichkeit eines Fühlens, das zugleich Denken und die eines Denkens, das zugleich Fühlen sei, ebenso wie die Behauptung, daß ein Gefühl, das blos die Annehmlichkeit und Unannehmlichkeit der Dinge für uns subjektiv ausdrückt, die Realität d. h. dasjenige erfaßt, was sie abgesehen von uns an sich objektiv sind, müssen dahin gestellt bleiben, da der Verfasser beide als ausgemachte Wahrheiten behandelt, für die er nicht einmal einen Beweis versucht. Beide sind in der Geschichte der Aesthetik, von welcher der Verf. S. 73 bis 89 einen gedrängten Auszug giebt, ohne Nennung der leicht errathbaren Autorschaft, oft genug behauptet, eben so oft aber und mit gutem Grunde bestritten worden. Die Abweichung des Verf's. von seinen Vorgängern besteht darin, daß er, vielleicht die Bestimmung seiner Abhandlung für ein französisches Preisgericht im Auge, seine metaphysische These, daß das Reale das Schöne sei, nur als Hypothese aufstellt, und dieselbe psychologisch zu rechtfertigen sucht. Dabei begegnet es ihm, wie seinem Wegweiser Beneke, die Empfindung, welche als solche allerdings objektiv ist, mit dem Gefühl, welches lediglich subjektiv ist, für einerlei zu erklären.

Die übrigen oben genannten Schriften sind geringeren Umfangs und bieten wenig Erhebliches, mit Ausnahme des Vortrages von Bruno Meyer, der eine beherzigenswerthe Mahnung an Eltern und Lehrer enthält, das Aesthetische in den Kreis des Unterrichtes und der Erziehung, insbesondere der physischen, aufzunehmen.

Die Ausgabe des Laokoon mit erläuternden Anmerkungen nach Art der nota perpetua und Sach- und Namenregister ist zu Schulzwecken bestimmt und durch die pedantische Weise der Kommentirung, an der Lessing selbst schwerlich Gefallen gehabt hätte, vollkommen würdig, neben anderen Klassikerschulausgaben ihren Platz einzunehmen. Der in Nummer 7 gegebene Begriff des Schönen, daß es die „gesunde ethische Individualität" sei, ist offenbar zu eng, da er höchstens auf die äußere Erscheinung des menschlichen Charakters passen würde. Die Einleitung in die Aesthetik von Theodor Seemann aber zeigt viel guten Willen und mannigfache Bekanntschaft mit vorzugsweise der älteren Literatur der Aesthetik, kann aber keinerlei wissenschaftlichen Werth beanspruchen.

Wien. **Rob. Zimmermann.**

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Michelangelo und die Reformation.

Sendschreiben an Hermann Hettner von Moriz Carriere.



Verehrter Freund!

Ihre geistvollen Erörterungen über Raffael und die Anfänge der deutschen Reformation*) haben mich so lebhaft angesprochen, daß ich einige ergänzende und erläuternde Worte am liebsten persönlich an Sie richte, wenn ich mich anschicke, den andern großen Meister der Kunst in ähnlicher Weise zu betrachten. Bei Michelangelo haben wir den Vortheil, daß uns beweisende Urkunden zur Hand sind, und was bei ihm sicher gestellt wird, das verstärkt die Wahrscheinlichkeit Ihrer Muthmaßung über seinen großen Zeitgenossen; was Sie aus Raffael's Bildern ersehen, das können wir in Michelangelo's Gedichten klar und deutlich lesen.

Zunächst möchte ich nun zweierlei hervorheben. Das Eine ist der neue Platonismus, wie er durch Ficin und die Florentiner Akademie Gemeingut der Gebildeten in dieser Stadt und über ihre Grenzen hinaus geworden war. Die Humanisten befreiten sich von den Fesseln der Scholastik durch das Studium und die Neubelebung der griechischen Philosophie, und die Art und Weise, wie sie die höchsten Gedanken derselben mit den Aussprüchen des Evangeliums zusammenbrachten, begründete eine sittlich religiöse Weltanschauung, einen ethischen Theismus, der bald die Lebensüberzeugung von Gelehrten, Dichtern und Künstlern ward. Die Künstler gewannen Tiefe und Klarheit des Gedankens, die Denker durch die Liebe zum Schönen jene Erhebung des Gemüths zum Göttlichen, die Platon von der Philosophie verlangt; ein neues Leben sollte die Frucht der neuen Lehre sein. Die Menschenseele hieß ein vom Urlicht Gottes ausgegangener Strahl; das Gute und Schöne auf Erden erinnert sie an ihren himmlischen Ursprung, und in der Liebe wendet sie sich zu ihrem Quell zurück, um selig in ihm zu leben. Gottes Wesen ist Wissen und Thun; seine Gedanken sind die Gesetze und die Musterbilder der Dinge, die Ideale, welche in der Materie, in der Vielheit der Erscheinungen mannigfach getrübt und gebrochen werden; das begeisterte Auge des Künstlers aber dringt durch die sinnliche Hülle zu ihnen empor, um sie zu erfassen und in vollendeten Werken darzustellen. Gott trägt Alles in sich, so daß er die Welt von innen

*) Vergl. Heft VI. der „Zeitschrift" (S. 153).

erkennt, wenn er sich selber anschaut, denn die Geschöpfe sind die ausgesprochenen Worte seiner Gedanken, und sie fühlen sich deshalb wie in der Fremde unbefriedigt, bis sie in ihm ihr wahres Vaterland und sich selber finden. Zwei Schwingen hat die Seele, mit Gott Eins zu werden, Vernunft und Liebe. Lorenzo der Prächtige hat diese Anschauung in seinen Hymnen wie in einem betrachtenden Gedichte ausgesprochen, in welchem er seinen Lehrer Ficin die Verschmelzung des Christenthums mit der Platonischen Philosophie vortragen läßt. Da heißt es:

Erkennend zieht in einen Lichtgedanken
Die Seele Gott den Ewigen zusammen,
Begrenzend ihn in ihren eignen Schranken;
Und liebend wird sie unermeßlich weit,
Giebt selbst sich dem Unendlichen dahin
Und hat in ihm die wahre Seligkeit.

Das war bereits im 15. Jahrhundert eine Reformation für die Aristokratie des Geistes in Italien, wie sie auf ähnliche Art tiefe freie Gemüther in Deutschland durch die Predigten Meister Eckhardt's und Tauler's, durch das köstliche Büchlein von der deutschen Theologie gefunden; ja es liegen hier die Grundzüge einer religionswissenschaftlichen Neubildung höherer Art, als dem 16. Jahrhundert gelang, und unsere Gegenwart knüpfte bereits hier wieder an, um ihre Aufgabe durchzuführen. Ueber dem sinnlich-heiteren, genußfreudigen Humanismus der Renaissance dürfen wir diese ernste weihevolle Richtung nicht vergessen. Von hier aus verstehen wir, daß Raffael neben die Disputa die Schule von Athen stellte, und Springer hat dargethan, daß Vasari den Platon und Aristoteles im Sinne hatte, wenn er von den Theologen redete, die unter den Weltweisen stehn und Philosophie und Astronomie (Ethik und Physik) mit der Theologie vereinigen. Savonarola selbst bezeugt, daß sogar auf den Kanzeln kaum etwas anderes gehört worden, als Platon der Göttliche; Ficin nannte ihn den rechten Seelenarzt und unbesieglichen Schirmvogt der Religion. Und wenn Raffael's Freund Graf Balthasar Castiglione den vollendeten Weltmann schildert, der als Gönner und Förderer von Kunst und Wissenschaft das eigne Leben zum Kunstwerk gestaltet, so weht uns noch aus seinem Buch ein Hauch der Platonischen Akademie entgegen und versetzt uns in die Atmosphäre, in welcher die Blüthe der Malerei sich erschlossen, in welcher Raffael geathmet und geschaffen hat; er sagt: „Die Liebe ist nichts anderes als das Verlangen, die Schönheit zu besitzen. Diese ist aus Gott geboren und ein Kreis, dessen Mittelpunkt die Güte ist, und wie kein Kreis ohne Mittelpunkt, so keine Schönheit ohne Güte. Wie dem Baum der Reiz der Blüthe zum Zeugniß wird für die Vortrefflichkeit der Frucht, so spricht in der Huld und Anmuth des Körpers der Adel der Seele sich aus. Allem, was da ist, giebt Schönheit die höchste Zierde; sie ist das Siegeszeichen der Seele, wenn sie des Göttlichen theilhaftig mit himmlischer Kraft die irdische Natur beherrscht und mit ihrem Lichte das Dunkel der Körperwelt durchleuchtet."

Diese humane Bildung dürfen wir also auch bei Raffael festhalten, und überhaupt betonen, daß nicht die mittelalterlich scholastische Dogmatik, sondern diese philosophische Religiosität es war, in deren Lichte die großen Meister der Renaissance ihre Werke schufen. Wird doch von dem Maler des Abendmahles berichtet, daß er sich an keine Kirchensatzung gebunden habe, und hat doch auch Lionardo da Vinci, zugleich einer der größten Naturforscher seiner Zeit, das Göttliche uns in freier Weise menschlich nahe gebracht. Nun empörte sich in Deutschland das Volksgewissen dagegen, daß die Kirche Ablaß der Sünden für Geld verkaufte, daß die Seele aus dem Fegefeuer springen sollte, wenn das Silber der Ueberlebenden im Kasten der Pfaffen klinge; Luther verlangte Reue und Buße, der Wieder-

geburt des Wissens und des Heils theilhaftig zu werden; jeder soll im eigenen Gemüth Christi und durch ihn Gott inne werden; kein Klerus soll zwischen Gott und Volk stehen; jeder soll selbst in der Schrift nach der Wahrheit forschen und das Zeugniß seines Gewissens für sie vermehren. Das war eine leicht verständliche und wohlthätige Mahnung für die Gebildeten Italiens, deren viele durch den Humanismus auch zu epikureischer Lebensansicht und heidnischer Sinnlichkeit verlockt wurden. Man wandte sich zu größerer Sittenstrenge, und die Poeten griffen, statt der mythologischen zu christlichen Stoffen, wie Sie so kundig auseinandersetzen; aber ich muß Einspruch thun, wenn Sie diese auf Läuterung und Verinnerlichung des Katholicismus gerichtete Bewegung unmittelbar mit der sogenannten Gegenreformation verbinden, welche vom Papstthum aus zu einer Restauration des Katholicismus führte. Jene Bestrebungen waren innerlich frei, diese Regeneration äußerlich und gebunden, von den Jesuiten und der Inquisition geleitet; diese hat jene verfolgt. Die deutsche Reformation hat in einem Jahrhundert der vorwiegend weltlichen Interessen, der anhebenden Naturwissenschaft, der Alterthumsstudien, der von Macchiavelli gelehrten Staatskunst die Religion als eine fortdauernde Macht in der Geschichte der Menschheit behauptet, indem sie über veraltete Formen und eingerissene Mißbräuche den Kern der Sache nicht vergaß, sondern ihm vielmehr eine neue gereinigte Erscheinungsweise gab. Die Wellenschläge, die sich von Wittenberg aus bis in Raffael's Gemälde verbreiteten, eine Vertiefung seiner Seele in das Ewig-Göttliche im Geleite hatten, haben Sie sehr fein herausgefunden; aber von der spätern Gegenrevolution ist das sehr zu unterscheiden. In der Sixtinischen Madonna sehe ich noch mehr Platon als Luther; aber der kreuztragende wie der verklärte Christus, die Margarethe wie der Michael spiegeln die Bewegung, zu welcher der Deutsche in seiner kühnen Jugendkraft aus der Tiefe seines Gemüthes den Anstoß gegeben.

Sie suchen in der Gegenreformation die Quelle Tasso's. Seines Wahnsinns, ja, aber nicht seiner Poesie, wenigstens nicht des befreiten Jerusalem, wie dasselbe Gemeingut geworden, sondern jener trübselig engherzigen Ueberarbeitung, die das Gedicht zu einer für Nonnen geeigneten Lektüre machen sollte. Je deutlicher die Urkunden seines Lebens sprechen, desto klarer ist es geworden, daß nicht die Liebe zur Prinzessin Eleonore, sondern die Angst vor der Inquisition und der religiöse Zweifel seine Seele verdüstert haben. Sein Vater hatte mit dem Fürsten von Salerno gegen die Inquisition in Neapel gekämpft und flüchten müssen; der Sohn ward in eine Jesuitenschule gesteckt, und als er herangewachsen, da ließen ihn sein Geist und seine philosophischen Studien die Kirchenlehre von der Schöpfung aus Nichts und von der Fleischwerdung des Worts bezweifeln, und doch standen von der Schule her diese Satzungen in seiner Seele wie Heiligthümer, von denen ein Fluch ausgehe auf jeden, der sie antaste. Sein Verstand billigte, was die Kirche für verdammenswerthen Irrthum erklärte, und doch war der Glaube an das Göttliche und Ideale seinem Herzen so unentbehrlich wie beseligend, und er hatte nicht gelernt, Kern und Schale zu sondern, und in diesem Widerspruch hin und her geworfen, zitterte er vor der Inquisition, vor den Angebern bei ihr, so daß er sich am Ende selbst vor ihr Gericht stellte. Die Unterscheidung der echtreformatorischen Bestrebungen von der späteren Gegenreformation und der späteren Dogmatik der Lutheraner also war das Zweite, das ich als nothwendig bei der Beurtheilung unserer großen Meister in Italien hervorheben wollte.

Wenden wir uns nun zu Michelangelo, so lebte er als Jüngling im Hause Lorenzo's des Prächtigen, verkehrte mit den Gelehrten seines Kreises und unterzeichnete später als Mitglied der Platonischen Akademie ihr Gesuch an Leo X. um ein Denkmal für Dante. Seine Gedichte sind erfüllt von den Gedanken, die im Phädros und Symposion vorliegen. Die Schönheit, die ihm für seinen Beruf mit in die Welt gegeben, ist ihm vom Guten

untrennbar, wie das Licht von der Wärme im Feuer; vom Anblick des Einzelnen und sinnlich Schönen erhebt er sich zur Seele, zur Idee der Schönheit, zu Gott; der Abglanz des Ewigen strahlt ihm im Auge der Geliebten und so erleuchtet ihn die Liebe, die Urgestalt der Dinge zu schauen. Alles Schöne ist ihm ein Abbild des Gnadenborns, aus dem wir alle stammen, in dem wir den Frieden finden. So ist ihm die Schönheit die Vermittlerin zwischen Gott und den Menschen, und die Kunst soll die Idee zur Vollerscheinung bringen. In jenen Gesprächen bei Vittoria Colonna, die der Portugiese Francesco d'Ollanda aufgezeichnet und Raczynski veröffentlicht hat, äußerte er sich dann: Das ist das Erhabne der Kunst, daß sie alles vollendet darstellt; die echte Kunst ist edel-fromm durch den Geist, in dem sie arbeitet; nichts macht die Seele so fromm und rein, wie die Mühe, etwas Vollendetes zu schaffen, denn Gott ist die Vollendung, und wer ihr nachtrachtet, strebt zu Gott hin. In diesem Geist ist die Decke der Sixtinischen Kapelle gemalt.

Aber neben den Unterhaltungen der Platoniker hörte der junge Michelangelo auch die Predigten Savonarola's; vor dem Extreme des frommen Eifers, dem auch der schöne Schein der Kunst gefährlich und verwerflich deuchte, hielt ihn die eigne Künstlernatur zurück; aber die Beziehung alles Irdischen auf das Ewige, der Kampf gegen die Verweltlichung der Kirche, die Mahnung, durch Reue und Buße sich im Heiligthum des Gemüths mit Gott zu versöhnen, dies Reformatorische ergriff ihn und das bewahrte er sein Leben lang, neben Dante's Gedicht las er die Predigten Savonarola's im Alter wie in der Jugend. Dann sagte er als Greis von Vittoria Colonna, daß sie seines Fußes Leuchte geworden. Auch Sie erwähnen der geistlichen Sonette dieser hochbegabten Frau, und es lohnt sich, den eigenthümlichen Gehalt derselben näher in's Auge zu fassen.

Vittoria lebte auf Ischia, als der ihr befreundete Franciskanermönch Occhino in Neapel die Herzen für ein Christenthum der Innerlichkeit und der Gesinnung, statt der Aeußerlichkeit, der Ceremonien und Werkheiligkeit erweckte. Wie Luther und Zwingli war er ursprünglich ein Mann der Wissenschaft; die Noth des Volkes rührte ihn, und während in Ferrara und Venedig die deutsche Reformation Anhänger fand, gab er im Süden einer selbständigen freien Bewegung den Anstoß. Wie bei Michelangelo nirgends von einem Mittlerthume der Priester die Rede ist, so wurde nun auch für Vittoria die Seele Gottes Kind, das mit dem Vater allein sein will, dann hört es die Stimme des Vaters im Heiligthume des Gewissens. Die göttliche Gnade ergreift den Willen, in Selbstverleugnung, Reue und Buße wird er des Heils theilhaftig, und wer die Selbstsucht überwindet, den trägt die Schwinge der göttlichen Liebe an das sichere Ufer der Ewigkeit. Christus ist das sittliche Vorbild der Selbstaufopferung, der frommen Gesinnung, die das Leid durch Ergebung, den Haß durch Güte überwindet. Der Kreuzestod ist das Siegel der erlösenden Liebe; aber daß Thürme, Gewänder und Stirne mit dem Kreuze geschmückt werden, schafft uns kein Heil; es muß in unserem Geiste aufgerichtet werden. In uns hält Christus die Höllenfahrt, wenn sein Geist die bösen und widerstreitenden Gedanken bindet, die guten Lebenstriebe frei macht.

Vittoria kam mit Occhino nach Rom. Dort hatte seit 1535 Papst Paul III. Männer von einer freisinnigen und versöhnlichen Richtung um sich versammelt, wie Contarini, Pole, Bembo; Vittoria ward der Mittelpunkt dieses Kreises, dem bald auch Michelangelo angehörte. Es waren schöne hoffnungsreiche Tage. Vittoria redet davon, wie nun die himmlische Sonne einige große Seelen so hell erleuchte, daß endlich der Tag der Wahrheit alle Finsterniß verscheuchen werde. Die Zukunft schien ihren Freunden zu gehören und noch später äußerte sie bei Contarini's Tod: er hätte Papst werden sollen, um das Zeitalter zu einem glücklichen zu machen. Sie sang:

Mit seiner Fackel steigt der Geist hernieder,
Der heil'ge, suchend wo sie Nahrung findet;
Der alte Moder weicht; es überwindet
Die wahre Kirche, sie erneut sich wieder.

Die weisen Streiter, ihre echten Glieder,
Erfassen schon den Sieg, stehn treu verbündet,
Stehn kampfbereit, zu sel'ger Gluth entzündet,
Und singen schon des künft'gen Friedens Lieder.

Posaunenruf erdröhnet zum Gerichte,
Und die im Erdenprunke sich gebrüstet,
Dem Bauch gefröhnt, dem Götzendienst ergeben,
Verbergen nimmer sich dem großen Lichte,
Das in das Herz dringt, wo die Sünde nistet:
Es fordert neuen Willen, neues Leben.

Das ist wie im Hinblick auf das große Bild geschrieben, das damals Michelangelo malte, und wir erkennen den Sinn, in welchem er das jüngste Gericht entwarf, wenn sie fortfährt:

Es schickt der Herr, so hoff' ich, der Allweise,
Den Liebe nur zur Züchtigung bewegt,
Des Himmels heil'gen Blitz, daß er erregt
Die starren Herzen in des Winters Eise.

Er trifft den Felsen, der dem Erdenkreise
Als Herrschersitz den höchsten Tempel trägt;
Göttliche Flammen, die er in sich hegt,
Ergießet allem Volk er strahlenweise.

Vom großen Schlage werden jene fallen,
Die gleißnerisch den hohlen Schein verehren,
Tief in den dunklen Abgrund ihrer Sünden;
Doch die mit festem Sinn im Lichte wallen,
Die wird der Blitz des Himmels nicht verzehren,
Vielmehr zu höhrer Lebensgluth entzünden.

Indeß den Männern der Reform traten andre gegenüber, die zwar auch den Ablaßkram, das sittenlose Leben der Geistlichen, den Handel mit Kirchenämtern abthun, aber die Autorität Rom's und den Buchstaben der Satzung unangetastet erhalten wollten; das Volk sollte schweigen, Deutschland sich unterwerfen. An ihrer Spitze stand Pietro Caraffa von Theate. Sie gewannen beim Papste die Oberhand, und nun sollten die Inquisition und der Jesuitismus die Ruhe herstellen. Contarini ward aus Deutschland abberufen, wo er eben mit den Lutheranern eine Verständigung einleitete; Occhino flüchtete vor dem Ketzergericht nach Deutschland und erklärte sich heftig gegen die Wendung der Dinge in Rom, Pole ward nach Viterbo verwiesen. Dorthin folgte ihm Vittoria Colonna, von der Inquisition überwacht. Nun mahnen ihre Sonette, daß im Himmel nicht Herrschsucht, sondern Frieden walte; nun fleht sie, daß man in den Werken der Liebe die Früchte und das Zeugniß des wahren Glaubens erkenne und die in Frieden leben lasse, die selbst nichts anderes als den Frieden wollen. Sie sieht das Netz des Petrus so voll Schlamm und Tang, daß es zu zerreißen droht. Möge doch ein Strahl himmlischen Lichts den weltlichen Zorneseifer des

Papstes austreiben, die Selbstsucht, das Jagen nach hinfälliger weltlicher Ehre verbannen; dann werde die Heerde freudig unter seinen Hirtenstab zurückkehren und die Einheit durch die Predigt der Wahrheit wieder hergestellt werden. Denn eine Gabe über alle Gaben, ein Himmelskleinod ist die Freiheit!

Sie sehen, verehrter Freund, das stimmt zu der Gesinnung Michelangelo's, aber mit der römischen Gegenreformation hat es nichts gemein, sondern bekämpft sie. Auf der Rückseite eines Briefes, den Michelangelo der Freundin nach Viterbo schrieb, stehen Verse über die Frage des Jahrhunderts, die Rechtfertigung durch den Glauben:

Gieb du mir Antwort auf die Lebensfrage,
Ob die vor Gott geringre Gnade finden,
Die demuthvoll sich nahn mit ihren Sünden,
Als die mit Stolz auf das, was sie gethan,
Im Ueberfluß der guten Werke nahn.

Er malte der duldenden Vittoria wie zum Symbol ihres eigenen Wesens und Geschicks Maria am Fuß des Kreuzes mit dem todten Heiland zwischen den Knien und schrieb an den Stamm des Kreuzes die Worte:

Non vi si pensa quanto sangue costa.

Es ist ein Vers aus dem 29. Gesang des Paradieses. Dante spricht dort von der heiligen Schrift:

Nicht denkt man, wie viel theures Blut geflossen
Sie uns zu geben; dem ist Gott geneigt,
Der ihr den Geist demüthig angeschlossen;
Man liest sie nur zum Schein; man sucht und zeigt
Die eigenen Erfindungen, die pred'gen
Die Pfaffen, und das Evangelium schweigt.

Da haben Sie auch das formale oder Schriftprincip der Reformation zu dem materialen, die Hinweisung auf das Evangelium im Unterschiede von der Scholastik.

Das war die Zeit, in welcher Michelangelo den Moses schuf. Kommt es Ihnen nicht auch so vor, als ob er sich selbst darin dargestellt, den eigenen Zorn darin ausgeprägt über ein Geschlecht, das sich vom Dienste des Geistes und der Wahrheit zur Anbetung des goldnen Kalbes, zum sinnlichen, äußerlichen Dienst der Ceremonien und veralteten Satzungen zurückgewandt?

Es hat mich überrascht, daß Sie sagen, das jüngste Gericht Michelangelo's zwänge sich wieder in die engsten Schranken der überlieferten Dogmatik, während die Sibyllen und Propheten wie die alttestamentlichen Geschichten an der Decke der Sistina auf der Sonnenhöhe der Renaissancebildung stehen. Ich sehe in diesen das Verständniß des alten Testaments nach seiner Erhabenheit so kongenial wie in Luther's Uebersetzung aufgegangen, die auch durch den Humanismus vermittelt ist. Ich sehe vom Zwang der überlieferten Dogmatik im jüngsten Gericht keine Spur. Mir erscheint hier Michelangelo als der Maler des Gewissens, wie Shakspeare dessen Dichter ist. Michelangelo hält Gericht über die Schlechtigkeit der Welt, wie Shakspeare im Timon und im Lear. Und der unsägliche Jammer jenes Verdammten, der von drei Dämonen wie vom Bleigewicht seiner Schuld umschnürt in die Tiefe gezogen wird, findet etwas Aehnliches nur in der Art, wie Shakspeare das innere Gericht in seinem Richard III., seiner Lady Macbeth offenbart. Nackt und blos steht die

Menschheit vor dem Auge des Allsehenden, dem nichts verborgen bleibt: von dieser Idee aus hat Michelangelo die Gestalten gewandlos dargestellt. Nicht Ablaß um Geld, nicht Ceremonien und Priestersprüche, sondern Reue, Liebeswerke, Ergebung in Gottes Willen sind der Weg zum Heil; diese reformatorische Predigt, meine ich, tritt uns anschaulich genug entgegen, ja ich meine, es regt sich in dem Maler neben der Feuerseele Dante's das Puritanerthum mit seinem finsteren Ernst, seiner Hinwendung zu dem strengen und eifrigen Gott des alten Testaments, jenes Puritanerthum, das bald auch in England ein hartes und erbittertes Gericht halten, in Milton seinen Sprecher finden sollte.

Dieser puritanische Zug zeigt sich auch in dem berühmten Sonett aus Michelangelo's hohem Greisenalter, in welchem er sagt, daß seine leidenschaftliche Phantasie vom Irrthum geblendet gewesen, als sie die Kunst zum Idol und zum Höchsten gemacht; Malen und Meißeln kann der Seele nicht die Ruhe des Friedens geben, sondern nur die Liebe Gottes, die in Christus offenbar geworden. Er betet, daß die Reue seinen Sinn und Willen erneuern möge, daß die Liebe Gottes ihn von der unfruchtbaren dunkeln Qual befreien, durch die Nacht ihn zum Lichte führen möge. Da ist nirgends von überlieferten Dogmen, von magischen Gnadenmitteln der Kirche die Rede; da spricht ein tief religiöser, aber geistig freier großer Mensch.

Möge unsere Verhandlung dazu beitragen, die Einsicht zu verbreiten, daß, um das volle Verständniß der höchsten Kunstwerke zu gewinnen, es stets nothwendig ist, die Ideen zu erkennen, welche den Geist ihrer Zeit bewegt haben. Was von ihnen unberührt bleibt, mag ein handfertiges Talent sein; der Genius bekundet sich gerade dadurch, daß er ihnen die vollendete Gestalt giebt, während der Kampf der Geschichte unter Hemmungen und Gegenstrebungen sie in's Leben einführt.



Eduard Hildebrandt.

Geb. 1817, gest. den 25. Oktober 1868.

(Schluß.)

Es ist nicht nöthig, die Produktion der Folgezeit in gleicher Ausführlichkeit in's Auge zu fassen; es kommt auf ein Effektstück mehr oder weniger, einen Quasi-Triumph der Technik von stärkerem oder minderem Glanze nicht an. Nur einige der Hauptbilder dürfen eingehender betrachtet werden, und mit besonderer Vorliebe werden wir bei den leider so spärlichen Lichtblicken seines Genies während dieser letzten Epoche des Verfalles verweilen.

Zwei kleine Pendants, „Mondschein" und „Sonnenuntergang" (1857), jener in gelbem Ton, dieser in feurigem Roth gehalten, beide mit den Himmelskörpern an derselben Stelle, einem großen Wasser davor mit Booten und Spiegelung der Lichter, sind Effektproben und können nur als Studien gelten; sie sind sehr virtuos gemacht und nicht überboten. Die Wolkengebilde sind schwer.

Eine kleine undatirte „Tropenlandschaft" (Bes.: Hr. Louis Perl), Wasser zwischen Bergen, im Hintergrunde die gelb untergehende Sonne, ohne eine Spur von durchgebildeten oder nur erkennbaren Formen, mag hier gleich die ganze Sippe dieser sehr häufigen Art von Bildern vertreten.

Das „Nordkap" (1857; Bes.: Herzog von Ratibor) in seiner Vierkantigkeit bietet gar kein Motiv. Das Meer, mit vielen Seevögeln belebt, hat etwas Massives, das ganze Bild etwas Trockenes, Düsteres, Seelenloses. — Eine kleinere Wiederholung vom Jahre 1859 ist nur noch düsterer und schwerer, das vom Winde gepeitschte Wasser wie Eierschaum. Doch erfreuen trotz auffallender Schwächen beide Bilder dadurch, daß sie sich einer gewissen Mäßigung befleißigen und dem Charakter des Motivs gerecht zu werden suchen.

Das Nordkap, mit einem Schiffe, das in den Eisblöcken festgekeilt ist (ohne Datum, aber zweifelsohne hierher gehörig; Bes.: Hr. Magnus Hermann), in der röthlichen blendenden Beleuchtung, vermuthlich Mitternachtssonne, mit den eisig kalten Schatten, vergegenwärtigt mit großer Kraft und Wahrheit die eisumstarrte, lebenmordende Luft der hohen Breiten. Daß dieser sehr überzeugende Ausdruck des Bildes aber — auch nur malerisch — etwas besonders Erfreuliches hätte, läßt sich füglich eben nicht behaupten.

Durch das Hervorbrechen seelischer Regungen zeichnet sich ein Bild des Jahres 1860 aus: „Am Dorfe" (Bes.: Hr. R. Prätorius). An dem hell reflektirenden Wasserspiegel — er ruft ein Lieblingsmotiv Hildebrandt's in die Erinnerung — spielen Kinder, links Häuser, Kirche, Mühlen und ein Boot, rechts eine Brücke und Bäume. Die Gegenstände sind nicht scharf und prägnant, doch erkennbar charakterisirt in der Erscheinung; was dem Bilde aber

einen sonderlichen Werth verleiht, das ist die weiche elegische Stimmung von großer Kraft, die aus demselben hervorklingt.

In einer „Küste mit Leuchtthurm" (1860; Bes.: Hr. Magnus Hermann) mit dem glührothen Sonnenball, der gewöhnlichen Spiegelung im Wasser, dem Himmel, der unmittelbar über dem Feuerball wieder ganz hell erscheint, und den kühlen Tonmassen zur Linken tritt wieder der bloße Effekt auf, der, wie meist, unfähig, ein nicht ganz einfaches Motiv gleichmäßig zu durchdringen, die Komposition einheitlos auseinanderfallen läßt.

Die Weltreise läßt eine lange Pause in der Produktion von größeren Staffeleigemälden eintreten. Nach der Heimkehr sehen wir Hildebrandt auf frühere Studien zurückgreifen und auch alte Reminiscenzen in den Bann seiner jetzt ausgeprägten einseitigen Anschauungsweise hineinziehen. So malt er die Höhle zu Staffa in Schottland (1865; Bes.: Hr. E. Becker), beleuchtet durch einen gelbrothen Sonnenuntergang, der das zerstreute und unbildmäßige Terrain nicht interessant zu machen vermag. — Auch ein gelber Sonnenuntergang mit Spiegelung im Wasser unter einem fast weißen Himmel, gleichfalls als schottisch bezeichnet (Bes.: Hr. Konsul Maurer), scheint in diese Zeit zu gehören, und vielleicht auch eine etwas graue schottische Landschaft (Bes.: Hr. Dr. Rudolph Löwenstein); wenigstens ermangelt sie aller erkennbaren Einzelformen, und dafür ist die Luft dick weißlich mit sehr sichtbaren breiten Pinselstrichen gemalt, was bei dem kleinen Format die klare durchsichtige Wirkung nothwendig aufheben muß.

Es folgen dann die bereits im allerersten Hefte der Zeitschrift besprochenen beiden großen Pendants: „Benares am Ganges im Frühlicht" und „Ein Abend in Siam" (1866; Bes.: Hr. Konsul Caro). In jenem ergießt sich die endlos breite Masse des heiligen Stromes nach dem Vordergrunde her. Palmenhaine, aus denen menschliche Niederlassungen am Wasser hin hervorzutreten scheinen, eine Moschee mit spitzen Minarets in der Ferne wird sichtbar. Darüber aber wölbt sich die unendliche Weite des mit glitzerndem, verzitterndem Frühlicht durchleuchteten Aethers. In dem zweiten Bilde haben wir einen flachen Vordergrund, auf welchem ein Elephant dahertrabt, nachdem er an dem Wasser dahinter, wie es scheint, seinen abendlichen Labetrunk zu sich genommen. In der Ferne zieht sich ein tropischer Wald hin. Darüber senkt sich als enormer feuriger Ball die Sonne ihrem Niedergange zu (nach der jetzt durch die chromolithographische Reproduktion von R. Steinbock sehr bekannten Aquarelle). Außer dem Elephanten, der mit seiner hart umrissenen plumpen schwarzen Masse die künstlerische Einheit unmöglich macht und wie das Schönheitspflästerchen in dem glänzend bemalten Gesicht einer Rokokodame nur dazu da ist, durch den Kontrast den gesteigerten Effekt noch zu potenziren, ist keine Form erkennbar, kein Gegenstand mit seiner charakteristischen Farbe begabt, nur breite Massen, besser Tonflächen hingesetzt, um dem Lichtschauspiel in der Atmosphäre zur unvermeidlichen und dann wenigstens noch zum hebenden Kontrast auszubeutenden Unterlage zu dienen. Auf jenes aber koncentrirt sich alle Virtuosität, alle Vertrautheit mit den Geheimnissen der Mache, alle Kenntniß der ausgesuchtesten Hülfsmittel, welche die moderne Technologie dem Maler darbietet. Kein charakteristischeres Merkmal für das Selbstbewußtsein, mit dem der Künstler auf diese Eigenschaften pocht, welchen Werth er auf dieselben legt, als die ausdrücklich zu den Bildern bestellte Einrahmung. Kein Pünktchen an den breiten, wenig energisch profilirten, daher für Schattengebung nicht angelegten Leisten hat mattirt werden dürfen. In vollem ungeschwächten Goldglanze strahlen die Rahmen dem Beschauer entgegen; und doch erscheinen sie matt wie Erde, so überstrahlt sie der Glanz der ungebrochen bis zu den äußersten Pointen ausgenutzten Farben in den Bildern. Dergleichen setzt allerdings viel voraus, am Meisten aber Resignation des wahren Künstlers, der sich bescheiden muß, mit Erfolgen zu prunken, deren eigentlicher Urheber und Schöpfer der Farben-

fabrikant ist; mit Erfolgen, die nur dem Mittel, nicht dem Zweck der Kunstarbeit zu danken sind; mit Erfolgen der Hand, statt des Kopfes und Herzens; — mit Virtuosität und Manier kurzum, statt mit Kunst und Genie. „Was glänzt, ist für den Augenblick geboren." Es ist das ewige Dilemma, das an jeden großen Geist zu einer Zeit herantritt, jene tiefsinnige Schicksalsfrage, die an den jugendlichen Helden Achilles gestellt wurde: Glanz und Genuß oder ehrendes Fortleben im Andenken der Menschen; Beifall oder Ruhm. Hildebrandt hat nicht ohne Schwanken und Zögern, zuletzt aber mit unheilvoller Entschlossenheit das kürzere Loos gezogen. Die Geschichte wird ihm seinen Willen thun; sie spricht zu Zeiten nicht bloß von den Menschen und ihren Leistungen, sondern auch mit kaltem Berichterstatterton von ihrem Beifall, den sie, ohne ihn zu theilen, als Zeichen der Zeit verzeichnet: die Träger des Beifalls haben ihren Lohn dahin, ihres Namens Ewigkeit vorweg genommen.*)

Im Jahre 1867 trat der „Heilige See zu Birma" (Bes.: Hr. E. Becker) auf (vergl. Kunstchronik 1868, Nr. 7 und 8). Die eben untergegangene Sonne und der schon hoch stehende Mond haben sich in den Besitz der Bildfläche getheilt und der Kampf ihrer Lichter in der Höhe spiegelt sich in dem See. Bemerkenswerth an dem Bilde ist der Umstand, daß hier einmal ein Mensch zu sehen ist, und sogar einer, der selber sich die Natur anzusehen den Anschein hat. Es ist merkwürdig, wie viel näher dadurch das Bild unserer Empfindung tritt, und noch merkwürdiger, daß Hildebrandt diese Bedeutung der menschlichen Staffage so gröblich verkennen konnte, daß er auf seinen Effektstücken fast nie ein menschliches Wesen auch nur ahnen ließ. „Das Interessanteste für den Menschen bleibt ewig der Mensch" (Matthisson), und die herrlichste Natur und die prächtigsten Himmelserscheinungen sind todt für unsere Empfindung, wenn sie nicht zu Menschen in Beziehung stehen, auf Menschen wirken, von Menschen genossen werden. Trotzdem, daß der heilige See, schon der gehalteneren Effekte wegen, weit über den vorher betrachteten beiden großen Pendants steht, können wir doch nur unser früheres Gesammturtheil wiederholen: diese unvermittelte Theilung des Himmels zwischen Sonne und Mond ist als Naturphänomen gewiß interessant; als Kunstobjekt aber ermangelt sie der künstlerischen Einheit. Wir können wohl zum Anstaunen genöthigt werden, aber nicht zum Genuß gelangen. — Viel erträglicher ist eine kleine Farbenskizze zu dem Bilde, schon aus dem Grunde, weil die Skizze an uns und wir an sie nicht so viel Ansprüche machen. — Ein „Mondschein bei Makao (China)" fällt durch sein merkwürdig gelbes Licht auf, das gegen die tiefschwarzen Wolken grell absticht (Bes.: Hr. Hendtlaß). — Das Anmuthigste und Gewinnendste, was Hildebrandt's große Kunst seiner letzten Reise verdankt, sind die chinesischen Fischer (Bes.: Hr. Hertz). Das ist klar, ruhig, verständig, einfach und wahr; in der militärischen Gleichheit der Bewegung, die beide Fischer auf ihren parallel gestellten Booten beobachten, ist vielleicht der barocken Uniformität des Chinesenthums etwas mehr Tribut gezollt, als sich mit der freien malerischen Schönheit wohl vereinigt, doch wirkt diese Steifheit noch nicht unangenehm. Das Bild aber ist charakteristisch, glänzend gemalt, erfreulich im Ensemble und maßvoll in jeder Hinsicht. So weit uns Hildebrandt's größere Arbeiten während dieser Zeit bekannt geworden, ohne Frage und ohne Einschränkung das schönste Bild, das er seit dem Jahre 1856 gemalt hat.

Wir kommen zu dem Jahre seines Todes. Die Freunde unterrichten uns, daß er den Plan gefaßt, einen ganzen Cyklus von Sonnenbildern aller Zonen zu malen; eine Aufgabe, die weiter durchgeführt, als es ihm zu thun vergönnt war, zweifelsohne gezeigt haben würde, wie monoton das Grundthema auf die Dauer werden muß, wenn man die Lichteffekte von

---

*) W. Bürger, Galérie Suermondt, S. 57, über A. van der Werff u. A.: „Ces faux artistes ont eu leurs temps. Après deux siècles de gloire, que l'oubli leur soit leger!"

der specifischen Natur der verschiedenen Himmelsstriche isolirt, und wie wenig Hildebrandt fähig war, gerade die feinen charakteristischen Unterschiede, auf die es hier ankam, zu empfinden und wiederzugeben. So aber sind nur zwei Bilder dieses Cyklus fertig geworden: ein Sonnenblick auf Jersey (das er noch bei einem kleinen Ausflug vor der Weltumsegelung besucht hatte) und ein Abend in Siam (Bes.: Hr. Dr. Strousberg; von dem Besitzer der Hildebrandt-Ausstellung verweigert), und sie dürfen unbedenklich als das Beste bezeichnet werden, was Hildebrandt in dem Genre der Lichteffektstücke geliefert hat. Namentlich Jersey ist so klar in der Zeichnung, so maßvoll und wahr im Effekt und so empfunden im Ton, daß man darin keine Spur von Manier, sondern nur das Werk eines bedeutenden Künstlers erkennen kann; bloß das Gewölk ist wieder wie gewöhnlich zu massig und materiell. Viel weniger sagt Siam zu. Es neigt stark zu der Formvernachlässigung der letzten Zeit, und beruht mit einer gewissen Ausschließlichkeit auf dem rothen Sonneneffekt. Doch, kann man sagen, überzeugt das Bild von der Wahrheit seines Gegenstandes und ist selbst nicht ohne Stimmung, eine Eigenschaft, die sonst kein einziges unter den Tropenbildern Hildebrandt's erreicht.

Neben der Arbeit an diesen Bildern aber brütet sein Geist über einem neuen riesigen Problem. Das Meer unter dem Aequator in seinem tiefen gesättigten Ton, diese „wogende blaue Unendlichkeit“ will er schildern; nur Meer und Himmel und dazwischen ein majestätisches Schiff, das die endlose See einsam stolz durchfurcht. Zwei Jahre beschäftigt ihn die Aufgabe, deren Lösung ihm nimmer genügt. Er häuft Blau auf Blau, er probirt die Skala der erprobtesten Effekte aus, vergebens: das Bild seiner Phantasie bleibt unerreicht; doch schließt er endlich ab und stellt das letzte Schmerzenskind seines Genius vor die neugierigen Augen der herzlosen Masse. Sie sieht das Mißlingen, aber sie ahnt nicht das heiße Ringen, das dazu geführt. Kalt wendet das Publikum sich ab, lacht über die tolle Idee, oder — nimmt die Zumuthung des Künstlers gar als Beleidigung auf. Denn so nur ist es zu erklären, daß Hildebrandt mit einer Fluth anonymer Zuschriften bestürmt wurde. Eines glänzenden Triumphes gewärtig, der verzogene Sohn des geblendeten Publikums, unfähig eine Beurtheilung zu ertragen, die seine Eitelkeit demüthigte, nahm er sich das Fiasko seines Bildes allzusehr zu Herzen. Die geistige Affektion koincidirte mit einer körperlichen, und in die letzten Fieberphantasien seiner bald tödtlich verlaufenden Krankheit spielen die verunglückten Anstrengungen zur Vollendung des „blauen Wunders“ verwirrend und anstachelnd hinein: er erliegt, den Schmerz im Herzen, mit dem letzten Werke, dem Preisstück seines Lebens, von einem sonst so dankbaren Publikum verkannt und abgewiesen zu sein. — Er hatte sich hier von allem lästigen Beirath von Formen befreit, alle Nothwendigkeit der „Komposition“ gänzlich umgangen. Kaum durfte die Bewegung des Wassers auf Naturwahrheit Anspruch machen, Wasser war sicher nicht zu erkennen, sondern ein ungeheurer Wust von tiefem, dickem Blau. Wenn man eine Satire auf Hildebrandt machen wollte, hätte man nichts Besseres thun können, als dieses kompositionelle Nichts, diesen absoluten Mangel an Form in Holz schneiden, wie in „Ueber Land und Meer“ geschehen. Da kann ebensogut ein Farbenhändler seine Probentafel photographiren lassen. — Das Bild fehlte auf der Hildebrandt-Ausstellung, und nur eine Skizze (Bes.: Frl. Helbrecht) erinnerte an dieses unselige „letzte Bild“. Ohne das Schiff, viel gemäßigter und wahrer, beinahe durchsichtig im Wasser, zeigte sie dasjenige Stadium des Bildes, das vor langer Zeit die Freunde in staunende und erwartungsvolle Bewunderung versetzte. Das fertige Gemälde hat nicht gehalten, was die Anfänge versprachen, und konnte es nicht halten. Die mit Verachtung durchbrochenen Grenzen der Kunst rächten sich an dem Werke — und seinem Meister.

Von den weiteren Plänen und Entwürfen, deren Vollendung der Tod abgeschnitten, der

Regenbogenlandschaft, die über seinem Sarge stand, den verschiedenfarbigen Sonnenuntergängen aus dem Nachlaß u. s. w., braucht hier nicht gesprochen zu werden, da darüber bereits zur Zeit das Erforderliche beigebracht ist, und das damals Gesagte hinreicht, das Bild von dem unwiderstehlich hereinbrechenden Verfall seiner Kunst bis in die Perspektive über seinen Tod hinaus in niederschlagender Konsequenz zu vervollständigen.

Blicken wir nun zusammenfassend und abschließend zurück. Wir haben sicher die Ueberzeugung gewonnen, daß wir einem konsequenten, energischen Streben gegenüberstehen, das seine Impulse einem wirklichen Talente verdankt und demzufolge auch zu selbständigen Bildungen gelangt. Freilich aber tritt neben der hohen Begabung auch Einseitigkeit und Maßlosigkeit in seltenem Grade hervor und äußert sich in den Werken durchgehend und auf ziemlich übereinstimmende Weise. Eine lebhafte Hinneigung zu überraschenden und mitunter gewaltsamen Wirkungen mit den farbigen Mitteln thut sich schon früh kund und steigert sich nur mit den Jahren. Der allgemeine Eindruck, den in Folge davon Hildebrandt's Produktion hervorbringt, ist der, daß er mit den beabsichtigten Wirkungen in dem Materiellen der Farbe stecken geblieben ist. Was wir oben wohl gelegentlich als „gemauerten Luftton" bezeichnet haben, daß die Farbe sich selber vorträgt, mit ihrer Massenhaftigkeit und Körperlichkeit, statt die Dinge in ihrem eigensten Naturton zur Erscheinung zu bringen und sich als Darstellungsmittel lediglich unterzuordnen, das können wir nicht nur an den Lufttönen der meisten Hildebrandt'schen Bilder, sondern auch an anderen Gegenständen, am Wasser, am Mauerwerk &c. beobachten. Nur unter der Voraussetzung einer solchen Gleichgültigkeit seinen Gegenständen gegenüber, welche in denselben schon von Anfang seiner Laufbahn an mehr oder weniger nur den Vorwand oder im günstigeren Falle die Veranlassung zu gewissen Farbenwirkungen, die indifferenten Träger bestimmter farbiger Erscheinungen suchte und erkannte, wird das Versinken in die vollkommene Formlosigkeit, beziehentlich Unform der Dinge erklärlich, welche wir allmählich bei ihm Regel werden sehen. Wenn es eben nur auf die oder jene Farbe ankommt, so lohnt es allerdings nicht der Mühe, dem betreffenden Farbenfleck scharfe, charakteristische Kontouren zu geben. Doch verlangt das Auge einen sicheren Anhalt durch die Form. Es muß also über den Mangel solchen Anhaltes getäuscht werden: ein schlagender, gewaltiger Effekt übertönt das Detail und zieht die Aufmerksamkeit von seinen nichts bedeutenden Linien ab. So führt die Einseitigkeit seiner Kunst Hildebrandt mit innerer Nothwendigkeit auf die höchst gesteigerten Effekte in der Natur. Wir sind unempfänglich für die subtilen Beschönigungen der hier zusammengestellten Thatsachen; ein Aufgeben der Form für etwas anderes als unkünstlerisch zu halten, sind wir außer Stande; und das Hineinflüchten in allerwärts zusammengelesene und zusammengeraffte Haupteffekte als Entschädigung und Bemäntelung für das künstlerische Deficit — gleichwie man die „ultima ratio regum" ihren Mund öffnen läßt, wo die Gründe der Vernunft fehlen und verstummen, — deutet für Jeden, der beobachtet ohne vorgefaßte Meinung und reflektirt ohne Rücksicht als die auf Wahrheit, einen entschiedenen Mangel an schöpferischer Phantasie an. In ihm hat auch zum nicht geringen Theil jener Heißhunger nach immer neuem von außen zugeführten Anschauungsstoffe seinen Grund. Unfähig zu erfinden und doch auf die überraschendsten Wirkungen sinnend, mußte er den Kreis seiner Anschauungen unendlich zu erweitern bestrebt sein, um unter tausend empfangenen, zum Theil auch interessanten und überraschend neuen Eindrücken einen oder ein paar mitzunehmen, die seinen überspannten Ansprüchen an ihre Wirkungsfähigkeit genügten. Aber auch so ließ sich der Mangel der Phantasie nicht ersetzen, nicht einmal verbergen. Er konnte natürlich durch kein noch so ausgebreitetes Studium sich ohne Phantasie und Kompositionstalent über den Standpunkt der Vedute, des landschaftlichen Porträts erheben. Aber selbst für die diesem nothwendige freikünstlerische Zuthat reichte sein selb

ständiges Gestaltungsvermögen nicht aus. Seine unabsehbaren Pläne und Fernen durch einen schicklich angeordneten Vordergrund zum künstlerisch geschlossenen Bilde abzurunden, worin der Vedutenmaler sonst mit Recht eine Hauptaufgabe seiner Kunst sieht, gelingt ihm in befriedigender Weise selten oder nie; ja, wo er sich in der Komposition versucht oder selbst nur einen an Motiven und Theilen nicht ganz einfachen Gegenstand aus der Wirklichkeit aufgreift, da beherrscht er nicht das Ganze in gefälliger Abrundung und schönem Gleichgewicht der Partien, sondern stets treten Stücke in den Bildern hervor, welche die eigentlichen Bilder sind und mit dem Uebrigen nicht zur Einheit zusammenwachsen. So bleibt er denn auch bei der reinen Vedute in der Regel stehen und hält an ihr fest bis zu ihren unkünstlerischesten, am meisten mechanischen Ausläufern, dem Panorama und der Vogelperspektive, das erstere von vornherein auf Einheit verzichtend, und die zweite, meist auch nichts anderes als ein Panorama, zu dessen Einheitlosigkeit nur noch den verwirrenden Standpunkt fügend.

Bei dem Suchen nun nach ihm zusagenden, seinen künstlerischen Tendenzen gemäßen Stoffen fällt er immer wieder auf dieselben, an sich zwar schönen, aber doch bei ihrer Einfachheit eben so künstlerischer Durchbildung bedürftigen, wie ohne sie auf die Dauer ermüdenden Vorwürfe: die spiegelnde Eisfläche, das Wasser mit dem Sonnen- oder Mondreflex, den Hügel am Bach mit ein paar Mühlen &c., Gegenstände, die er unermüdlich wiederholt, ohne ihnen doch wesentlich neue Reize abgewinnen zu können, und die dem Ensemble seiner Thätigkeit, wie es die Hildebrandt-Ausstellung mit annähernder Vollständigkeit übersehen ließ, unleugbar den Stempel der Eintönigkeit aufprägen. Wo dann das Suchen nach Bildern in der Wirklichkeit insofern glücklich ist, als das Gefundene ohne künstlerische Zuthat eine abgeschlossene Wirkung hervorbringt, da bietet die Natur eben kein Bild dar, sondern ein Schauspiel. Das ist der Hauptgrund, weswegen Hildebrandt's „Sonnenbilder" als Gemälde so wenig befriedigen und, wie es scheint, der Natur der Sache nach befriedigen können. Nicht der oder jener Moment ergötzt uns, wenn wir dem Naturphänomen selber gegenüber stehen, sondern der unaufhörliche Wechsel in Form und Farbe. Davon sehen wir im Bilde aber nur einen Uebergang vor uns. Es ist ein Ton aus einer Melodie, der uns von deren Schönheit keinen Begriff giebt, sondern eben so gut zum Einstimmen der Instrumente angegeben sein könnte: das Vorwärts und Rückwärts ergänzt sich nicht, wie bei einem dargestellten Moment — dem „fruchtbaren" — einer menschlichen Handlung, mit Nothwendigkeit in unserer Phantasie. So bleibt er zusammenhangs- und damit reizlos; ganz davon abgesehen, wie gut oder schlecht die farbigen Pigmente, die doch ihren Glanz nur dem auf sie fallenden Lichte verdanken, dazu geeignet und im Stande sind, die Wirkung dieses Lichtes selber bis zur Illusion nachzuahmen; denn bis zur Illusion muß der Effekt gesteigert werden, wenn er die Seele — und nicht wie bei anderen Künstlern die Würze — des Kunstwerkes ist; und auch davon zu schweigen, ob es eines wahren Künstlers würdig ist, seine Konception auf ein Material zu basiren, dessen Haltbarkeit so wenig erprobt und selbst so wenig wahrscheinlich ist, wie die der modernen gewaltig schreienden chemischen Farben. In allen diesen Beziehungen bleibt doch wohl das klassische Wort wahr: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister;" und als Motto des Verdiktes über diese ganze Kunstrichtung drängt sich das Warnungswort Lessing's von selber auf: „Nicht alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen." Das ewige Hinspielen an den äußersten Gränzen des Darstellbaren mit dem unvermeidlichen Hervorbrechen der Disharmonie zwischen Mittel und Zweck, zwischen Technik und Absicht hält auch den virtuosesten Künstler in dem Bann des Dilettantismus, dessen schlimmster Fluch die Ueberschätzung der eigenen Kräfte, die Ungleichheit der Leistungen in sich und untereinander ist; und wenn man der Natur immer nur da der Darstellung würdige Stoffe abzugewinnen weiß, wo sie gewissermaßen mit Pauken und Trompeten wirkt, so ent-

steht ein ganz falsches Bild von ihr; statt wie ein guter Schauspieler ernst, würdig und charaktervoll, erscheint sie wie ein Kulissenreißer, polternd, eintönig und überboten. Und kaum hat sich der Künstler gewöhnt, sie so anzusehen und aufzufassen, so mischt sich ihm unversehens die Persifflage in die erhabensten Scenerien. Er ironisirt und parodirt die die Natur, statt sie zu schildern und darstellend zu feiern. Ob etwas davon nicht schon in dem „Abend in Siam" mit dem plumpen Elephanten vorliegt, überlassen wir dem Ermessen jedes Einzelnen. Wenn aber in Hildebrandt's letztem Bilde, der „Landschaft mit dem Regenbogen", als einziges lebendes Wesen die unwiderstehlich komische Figur eines Marabustorches erscheint, so müßten wir uns sehr irren, oder der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen ist in dem Bilde selber bereits gethan; und schneidender noch klingt dieser Mißton aus einem ziemlich weit vorgerückten Bilde des Nachlasses, gleichfalls einer Regenbogenlandschaft: ein mächtiger Esel kehrt dem Bogen des Friedens sein Hintertheil zu und glotzt mit philosophischer Ruhe den bewundernden Beschauer an, indem er mit einem seiner großen Ohren in die leuchtende Himmelserscheinung hineinragt. In solchen Konceptionen, die keineswegs isolirt dastehen, wird Hildebrandt zu dem Heine der Malerei; nur daß der satyrhaft vorbrechende, zersetzende und zerfetzende Humor hier der Natur der Sache nach um so viel rücksichtsloser und heilloser das Ganze zerstört, als das Nebeneinander der Theile in der Malerei nicht gestattet, wie in der Dichtkunst sich des schönen Gedankens bis zu dem Punkte rein zu freuen, wo die boshafte Kaprice seines Schöpfers ihn vernichtet.

Der bildende Künstler kann durch zweierlei wirken, durch den Stoff und durch seine Auffassung desselben, der Landschaftsmaler insbesondere also durch die „schöne Gegend" und durch die Empfindung, mit der er dem Naturmotive gegenübertritt. Der Vedutenmaler, je nachdem er mehr oder weniger einseitig ist, verzichtet auf das letztere oder sucht dem landschaftlichen Porträt durch einen Stimmungshauch seinen Charakter aufzuprägen. Hildebrandt hat dies nur ausnahmsweise versucht und auch dann nur bedingungsweise erreicht. Man konnte lange oder kurze Zeit unter seinen Werken verweilen, sie mit flüchtigem Blick betrachten oder kritisch prüfen, sie im Ganzen auf sich wirken lassen oder sich dem Eindrucke des Einzelnen hingeben, der Erfolg in Bezug auf die Empfindung war und blieb derselbe: kühl bis an's Herz hinan. Ging man, was die der Chronologie ziemlich genau folgende Aufstellung ermöglichte, von den älteren Sachen zu den späteren, so wurde das Gefühl immer beklemmender und erkältender; verfolgte man den umgekehrten Weg, so brachten zwar einzelne Werke eine Art von freudiger Ueberraschung und wohlthuender Abwechselung hervor, aber zu einer rechten Erwärmung kam es nun und nimmer. — Ein Vergleich lag zu nahe, um nicht gemacht zu werden. Wir können den Enthusiasmus für den kürzlich verstorbenen französischen Hauptmeister des „Paysage intime", Théodore Rousseau, nur in einem sehr bedingten Grade theilen, in seinem gewöhnlichen kaum verstehen. Nichtsdestoweniger, als wir 1867 eine bedeutende Anzahl seiner Werke zu Paris im Cercle de la rue Choiseul vereinigt fanden, konnten wir uns der Einwirkung auf die Empfindung nicht erwehren: sein Geist bannte den unsrigen wie mit Zaubergewalt in seine Kreise. Eine ähnliche Wirkung wird man von Hildebrandt vergebens erwarten. Er wirkt nur stofflich. Er unterhält uns, er überrascht uns, er belehrt uns auch, wenn wir uns überwinden können, ihm Glauben zu schenken; aber er bewegt uns nicht im Innersten. Das Interessante und Stupende ist nicht das Künstlerische und Schöne, selbst wenn es tadellos und mit Bravour vorgetragen wird. Wenn aber nun gar jene Eigenschaften so sehr überragen, wie bei Hildebrandt, dann ist sicher die Vernachlässigung der charakteristischen Formen geradezu unverzeihlich und unverantwortlich. Wenn wir schon staunen sollen, so wollen wir doch wenigstens ordentlich wissen, worüber. Aber die Unklarheit Hildebrandt'scher Formengebung verweigert darüber die erwünschte Auskunft

und damit nicht genug, sie hüllt die unkenntlichen Formen in effektvolle, aber nicht charakteristische, sondern gleichförmige Lichtmassen, ohne Rücksicht auf Zone und Himmelsstrich, und verwischt damit die letzte Spur derjenigen Unterschiede, die den Darstellungen für uns noch irgend einen Werth geben könnten, sollte er auch mit der Kunst wenig zu thun haben.

In diesem Lichtgewande aber erscheinen uns Hildebrandt's Darstellungen in erster Linie unglaublich, weil unnatürlich. Was hilft es, daß weitgereiste Männer gleich ihm diesem oder jenem seiner Bilder ein Beglaubigungsattest ausstellen? Die Wahrheit des Schönen, die darin besteht, über allen Anzweifelungen erhaben zu sein, schlagend, unwiderstehlich sich zu verkündigen, gewinnen sie damit nicht. Das Ungewöhnliche und das Schöne stehen nicht auf dem besten Fuße mit einander, und nur dieses fällt in den Bereich der Kunst. Zu lehren ist nicht ihre Aufgabe, und wie jeder unberufene Lehrmeister erntet sie schlechten Dank, wenn sie es thut.

Wir haben einmal den sonderbaren Einwurf zu hören bekommen: man müsse zehn Jahre nach der Natur gemalt haben, um Hildebrandt's Kunst recht zu verstehen. Wunderliche Verwirrung! Um die Schwierigkeit seiner Wagnisse und die verhältnißmäßig unglaubliche Virtuosität seines Vollbringens voll zu würdigen, dazu mag es nicht unvortheilhaft sein, sich selbst eine Weile mit ähnlichen Versuchen abzuquälen. Aber auch zu nichts mehr. Wohin, in welche Absurditäten würden die Konsequenzen des Satzes führen, daß nur der Maler wissen könne, was schön und was wahr sei! „Zwar nicht Jeder vermag das Erhabene vorzuempfinden; aber ein Tropf, wer's nicht nachzuempfinden vermag." Es wäre übel bestellt, wenn Jeder ein solcher Tropf wäre, der nicht zehn Jahre in seinem Leben Farben verquistet hat!

Viel scheinbarer, aber im Grunde nicht minder unhaltbar, ist eine andere Bemerkung über die Sonnenbilder Hildebrandt's: „Der Lichteindruck und der poetische fielen bei ihm zusammen. Wer den letzteren leugnen und das „„Effekthaschen"" nennen will, was doch ein heißes, leidenschaftliches Ringen seiner innerlich tiefernsten wahrheitsdurstigen Künstlerseele war, die Sonnenherrlichkeit und den Mondesglanz, die flammende Wolkengluth und den Wogenazur, der da hinter seiner Stirn in Märchen-Poesie und -Schöne leuchtete, mit den armen materiellen Mitteln derber Pigmente auf der Leinwand wieder zu erzeugen, der — hat ihn eben nicht verstanden und jedenfalls mehr verloren mit seiner eingebildeten Weisheit, als der Verstorbene durch deren Aussprechen." Zugleich ein anmuthiges Pröbchen von jenen Eingangs erwähnten Donnerkeilen und Bannstrahlen, die, von dem Gepolter und Geprassel hochstelziger Phrasen begleitet, die Abwesenheit reifen, seiner Grundsätze sich mit Ueberzeugung bewußten Urtheils schlecht verhehlen, und denjenigen, der sich bewußt ist, recht viele und recht vielartige Kunstwerke mit großem Genuß und genügendem Verständniß zu betrachten und in vollkommener Uebereinstimmung mit anderen gescheidten und geschmackvollen Leuten zu beurtheilen, schwerlich veranlassen werden, sich für einen Barbaren zu halten.

Den Gedanken selber angehend, liegt es auf der Hand, daß tiefernstes Streben, wie wir selbst es bei Hildebrandt gefunden und rückhaltlos anerkannt haben, nicht der Maßstab für die Beurtheilung eines Künstlers ist. Schwerlich hat je ein Mensch ernsteres Streben an die Durchbildung seiner Ideen gesetzt, als die Erfinder des perpetuum mobile und der Quadratur des Zirkels, und doch steht man keinen Augenblick an, sie sämmtlich für verrückt zu erklären, weil mathematisch, d. h. auf die denkbar sicherste Weise, ausgemacht ist, daß die Lösung beider Aufgaben zu den Unmöglichkeiten gehört. Ueber die Zulässigkeit eines Kunstideales ist nun freilich nicht mit so apodiktischer Gewißheit zu entscheiden; aber doch läßt sich der Sache unter aufmerksamer Beobachtung der thatsächlichen Ergebnisse näher kommen; und von der Seite der Erfolge, nicht der des Strebens her, muß das Urtheil festgestellt werden. Das Streben ehrt den Menschen, macht aber nicht den Künstler.

In seinen Gemälden hat Hildebrandt — dabei wird es trotz aller Rettungen wohl bleiben — durch seine Einseitigkeit und seine Manierirtheit die Aufgabe, die er sich gestellt, uns die Tropen näher zu führen, nicht gelöst. Er verkündigt uns immer wieder eine Seite der tropischen Natur, und entwerthet das Bild, indem er auch der heimischen Welt in gleichnamigen Erscheinungen das Gewand der fremden andichtet. Wirklich der Lösung nahe gekommen, ist er nur in seinen Aquarellen, und als Aquarellist wird er auch auf unvergänglicheren Ruhm zu rechnen haben, denn als Oelmaler. Freilich ist er auch hier nur strenger Vedutenmaler, Porträtist der Gegend; aber bei dem Skizzen- und Studiencharakter der Aquarelle hat ein solches Aufnehmen des Vorliegenden nichts, was irgend einen Vorwurf involvirte, auch wenn es, ebenso wie bei den Gemälden, an der persönlichen Zuthat fehlte. Dagegen ist der Künstler aber in seinen Studien weniger berechnet. Er gönnt dem Gegenstande häufiger sein Recht, besonders auch das über die eigne Empfindung, und so sind — im Vergleich zu dem Facit einer ähnlichen Revue unter den Gemälden — auffallend viele Blätter von einem höchst feinen Stimmungston. Freilich leiden auch die Aquarellen an der Undeutlichkeit der Form; jedoch in sehr verschiedenem Grade und im Durchschnitt viel weniger als die Gemälde. Man glaubt ihnen anzusehen, daß aus ihren Andeutungen — gleichwie aus abgerissenen Wörtern einer Tagebuchnotiz — das Erinnerungsvermögen des Autors die ganze Fülle und Bedeutung der Formen herausgelesen hätte. Und sie sind größtentheils unter geschickter Begränzung auf ein wirklich in sich abgeschlossenes Sujet auf den malerischen Totaleffekt hin gearbeitet, in dem selbst mit den Blättern zweiten und dritten Ranges unter ihnen nicht einmal die besten Gemälde rivalisiren können. Dazu trägt aber vor Allem die Eigenthümlichkeit des Materiales bei. Es ist gewissermaßen stofflos, und so war der Hauptfehler der Gemälde, die Massigkeit und das sich Vordrängen des farbigen Mittels, hier unmöglich. Nur in dem ewig blauen Himmel zieht sich ein solcher empfindlich-materieller Ton hindurch. Sonst ist eher die Transparenz der Töne zu bewundern. Und diese Technik fällt dadurch zu seinen Gunsten besonders schwer in's Gewicht, daß sie im Wesentlichen im eigenen Gebrauch herausgebildet ist. Es ist Voreingenommenheit, zu glauben und zu behaupten, daß jetzt nicht Maler existirten, die die Aquarelltechnik mit derselben Leichtigkeit, mit derselben Wirkung und vielfach mit größerer Kraft und feinerer Detaillirung behandelten: jede Aquarellenausstellung kann das Gegentheil beweisen. Aber an der Begründung dieser ganz modernen Technik mit geholfen zu haben, das ist den Anderen nicht gleich ihm vergönnt gewesen. Er hat allerdings auch in England schon achtbare Vorarbeit gefunden und mit dem Guten auch ein gut Stück der englischen, specifisch Turner'schen Manier in sich aufgenommen. Aber doch hat seine Aquarelle neben den englischen ein ganz eigenthümliches, selbständiges Gepräge. Nur nicht für die verschiedenen Charaktere der Landschaft, in denen ein uniformer Zug und Ton die feineren, ja selbst oft die gröberen Unterschiede verwischt. Wenn man aber den Reichthum und die Mannichfaltigkeit der in diesen Hunderten von Studienblättern aufgehäuften Motive, diese dankbaren, ergiebigen und malerischen Vorwürfe überschaut und sie in Gedanken zusammenhält mit der Produktion im Großen, so fehlt Einem der Schlüssel zu einer der merkwürdigsten Thatsachen. Hunderte von Malern werden noch seine Mappen zu Gemälden mit Erfolg ausbeuten; und er selbst hat ihnen gerade nur die unmalerischesten Vorbilder für seine eigene Arbeit entnommen. Wie wenn er nur die Zeit nicht ungenutzt hätte mögen verstreichen lassen, oder aus Kuriositätsrücksichten irgend welcher Art, nimmt er alle möglichen Gebilde fest gebannt in seinen Studienmappen mit, aber seine Seele hängt nur an wenigen Blättern, die den Talisman des Effektes bergen. Ihn hat er gesucht unter allen Himmelsstrichen, das erzählen mit stumm-beredtem Munde auch seine Aquarellen, und was er suchte, das war er unglücklich genug zu finden. Auf Einzelheiten

unter den verschiedenen Sammlungen einzugehen, würde hier zu weit führen. Wir müssen uns mit der allgemeinen Charakteristik seines Standpunktes begnügen.

Indem wir unsere Betrachtung schließen wollen, bemerken wir, daß unsere Rede „vom Tadel reichlich, wie die Reb' im Lenze, troff," von den Vorzügen Hildebrandt's aber wenig die Rede war. In der Anpreisung dieser jedoch hat die unzeitige Begeisterung der Freunde so viel in so überschwänglichem Tone geleistet, daß damit zu konkurriren nicht möglich und nicht rathsam war, und wir uns auf ein ruhiges kurzes Urtheil nach dieser Seite hin beschränken mußten, sicher, in dem, was wir rühmend hervorzuheben haben, keinem Widerspruch zu begegnen. Jedes Wort der Anerkennung hat daher aber hier auch sein volles Gewicht und ist besonders schwer zu nehmen. Auch auf die Ueberlieferung konnte wenig Rücksicht genommen werden, weil diese Quelle durch die eilfertige Lobhudelei verunreinigt ist, und glücklicherweise jetzt so reichlich und voll an der Quelle der Thatsachen geschöpft werden konnte, daß auf die schriftlichen Nachrichten von Werken zu verzichten war. Die Unkritik und die Unklarheit der blinden Bewunderer hat sehr viel direkte Mitschuld an Hildebrandt's Verirrungen und sie hat ihm den schlechten Dienst erwiesen, den Widerspruch gegen maßlose Ueberschätzung in herber Strenge heraufzubeschwören. Die Lobredner haben zwar seinen Wünschen gedient, indem sie seiner Persönlichkeit und seiner Kunst Beachtung erzwungen haben. Es kann aber kaum auffallen, daß bei so bewandter Sachlage auch die Fehler nur mehr bemerkt wurden. Einer gerechten Würdigung Hildebrandt's vorzuarbeiten, müssen auch die Schwächen seiner Kunst in gleicher Weise scharf beleuchtet werden, wie dies bisher fast ausschließlich seinen guten Seiten widerfahren ist. Wir haben kein Bedenken getragen, diese allerdings undankbare Aufgabe zu übernehmen, mit dem Bestreben, ganz sachlich zu verfahren und der Förderung dessen zu dienen, was das Ziel alles Denkens und Forschens ist, der Wahrheit.

Die Freunde aber, denen die liebe Erinnerung des Freundes an's Herz gewachsen ist, mögen den Künstler Hildebrandt der Geschichte überlassen, der er mit seinen Schöpfungen angehört, und dem Menschen das treue Andenken und die begeisterte Zuneigung bewahren, die sein liebenswerther Charakter, die Leutseligkeit seines Umganges und der Zauber seiner Persönlichkeit dem Lebenden erworben. Er stehe vor ihrer Seele in der verklärten Gestalt, wie sein Freund Gustav Richter ihn auf die Leinwand gebannt hat, in jenem lebensgroßen Porträt in ganzer Figur, welches durch seinen künstlerischen Werth die Hildebrandt-Ausstellung schmückte — und fast erdrückte: im bequem eleganten, malerisch nachlässigen Atelierkostüm, mit Pinsel und Palette vor der Staffelei stehend, den feinen, schönen Kopf mit dem großen hellen Auge dem Beschauer zugewandt, ein Bild beneidenswerther Lebensfreudigkeit und glücklichen Wohlgefühls, hingebenden und empfänglichen Charakters, geistiger Regsamkeit und Beweglichkeit und einer allzeit bereiten sprudelnden Laune.

Bruno Meyer.

Meisterwerke der Braunschweiger Galerie.

In Radirungen von **William Unger.**

XIII. Eine Dünenlandschaft. Oelgemälde von Jan van Meer, dem Aelteren, von Haarlem.

Wo der Name Jan van der Meer genannt wird, kommt dem Freunde alter Kunst zugleich auch der Name Bürger in das Gedächtniß, durch dessen unerwarteten Tod die Kunstwissenschaft wieder eines ihrer eifrigsten, originellsten und liebenswürdigsten Glieder beraubt ist, dem man — auch wenn man seine Richtung als eine einseitige ansehen mag, — doch den Ruhm nicht streitig machen kann, zuerst eine wissenschaftliche Behandlung der holländischen Kunst begründet und dadurch den Grund zu einer allgemeineren Anerkennung und Würdigung derselben gelegt zu haben.

Am bekanntesten sind, auch in weiteren Kreisen, seine Studien über den Delft'schen van der Meer, deren Resultat er in einer Reihenfolge von Aufsätzen in der Gazette des Beaux-Arts (vom Jahre 1866) niedergelegt hat und die ihrer Zeit auch in der Zeitschrift eine anerkennende Würdigung gefunden haben.

Mit der ihm eigenthümlichen Klarheit und „deutschen" Gründlichkeit sucht Bürger in diesen Aufsätzen zunächst über die Verwirrung, welche hier, wie so häufig, in der holländischen Kunst über verschiedene gleichnamige Künstler bei den älteren Schriftstellern herrscht, Licht zu verbreiten. Er scheidet deshalb, ehe er zu der Betrachtung seines Meisters übergeht zunächst den Jan van Meer von Utrecht aus, einen Historienmaler im italienischen Geschmack, — sodann den bekannten Thiermaler Jan van Meer de jonghe von Haarlem, — endlich dessen Vater, den oude Vermeer*), einen von seinen Zeitgenossen geschätzten Landschaftsmaler zu Haarlem. Den Namen eben dieses letzteren Meisters haben wir diesem Aufsatze vorangesetzt, welcher sich an ein kleines, hier in der Radirung wiedergegebenes Bild der Galerie zu Braunschweig anschließt. Auch Bürger erwähnt dies Bildchen, aber als ein Werk des Delft'schen van der Meer. Wenn ich daher in Bezug auf diese Landschaft und einer Anzahl eng verwandter Bilder mit dem „Schöpfer des van der Meer" in Widerspruch zu treten wage, so darf ich zunächst für mich anführen, daß Bürger nicht mit voller Sicherheit jene Bilder seinem Meister zuzumessen wagt, daß er sie demselben eigentlich nur interimistisch zuschreibt, bis ein „document imprévu" sie als Werke des Haarlemer Vermeer erweisen würde. Und dem kann ich noch hinzufügen, daß Bürger seit dem Erscheinen seiner Aufsätze selbst mehr und mehr zu der Ueberzeugung gekommen war, daß jener Haarlemer Vermeer

*) Vermeer ist mit van der Meer gleichbedeutend. Diese Zusammenziehung finden wir im Holländischen häufig: so bei van der Hulst in Verhulst, van der Elst in Verelst u. a. m.



J. v. der Meer pinxit — W. Unger sculpsit

Nach dem in der Galerie zu Braunschweig befindlichen Originale

Zeitschrift f. bild. Kunst — Druck von F. A. [illegible] — Verlag von E. A. Seemann in [illegible]

der Meister dieser Landschaften sei; er würde sich gewiß auch offen zu dieser Ansicht bekannt haben, wenn es ihm noch vergönnt gewesen wäre, in den kürzlich von ihm begonnenen Aufsätzen über die Galerie Suermondt die zahlreichen dort vorhandenen Bilder der beiden van der Meer zu besprechen.

Wenn Bürger ein document imprévu verlangte, um die fraglichen Landschaften dem Haarlemer Meister zusprechen zu können, so hat sich dies in der That noch nicht gefunden, obgleich die archivalischen Forschungen des Dr. van der Willigen auch über das Leben und Wirken dieses Meisters einiges Licht verbreitet haben. Aber bedarf es wirklich eines solchen Urkundenbeweises? Der Delft'sche Vermeer war im Wesentlichen Figurenmaler, der Haarlemer Vermeer ausschließlich Landschaftsmaler und als solcher bei seinen Zeitgenossen bekannt und geschätzt. Ist daher nicht dieser rein äußerliche Umstand schon ein Grund, jene Reihe von etwa 30 Landschaften — eine Zahl, die sich im Laufe der Zeit gewiß noch verdoppeln wird — dem Landschaftsmaler Vermeer zuzuschreiben, von dem man sonst zugeben müßte, wie es Bürger allerdings auch thut, daß von allen seinen Werken Nichts mehr auf uns gekommen sei? Allerdings hat auch der Delft'sche Meister Landschaften gemalt: jene bekannte Ansicht von Delft im Museum des Haag, ferner in der Galerie Suermondt eine andere Ansicht von Delft nach jener furchtbaren Pulverexplosion, durch welche auch der Lehrer van der Meer's, Carel Fabricius, um das Leben kam; endlich eine kleine Zahl von Straßenansichten und Interieurs aus Delft. Aber von diesen Landschaften weichen diejenigen gänzlich ab, welche wir dem Haarlemer Meister beimessen. Geben uns jene den vollen Reiz der in die Sonnengluth getauchten malerischen Straßen der holländischen Städte in einer ganz einzigen Weise wieder, — so führen uns diese in die feierliche Einsamkeit der Wälder oder sie stellen uns in Mitte eines kahlen Dünenhügels, welcher uns eine endlose Aussicht über die von Wald und Flüssen mannigfach durchschnittene Ebene von Holland gewährt; in jenen Bildern herrscht daher in der Regel eine breite Behandlung, eine helle warme Beleuchtung, — in diesen meist ein kühler Ton und eine feine sorgfältige Ausführung. Endlich glauben wir auch aus den dargestellten Gegenden noch einen Grund für unsere Ansicht anführen zu können: der Delft'sche Vermeer führt uns in seinen Landschaften nach Delft, mit Vorliebe zeigt er uns die Straßen, die Häuser und die Höfe seiner Vaterstadt. Die Bilder des Haarlemer Meister zeigen uns dagegen Haarlem und seine Umgebung: seine Wälder, sein Dünenmeer.

Da es für die Auffindung und Bestimmung der Bilder von Interesse ist, wollen wir schließlich auch nicht unerwähnt lassen, daß die beiden Vermeer auch in der Bezeichnung ihrer Bilder wesentlich differiren. Wir geben hier zwei besonders charakteristische Aufschriften von der Dünenlandschaft der Braunschweiger Galerie:

J. v. Meer

und der großen Landschaft im Museum zu Rotterdam:

J. vder meer.
A° 1676

Die einzige autographische Inschrift, welche in den Büchern der Lukasgilde zu Haarlem von dem Meister vorhanden ist und deren Mittheilung uns durch eine von Herrn Dr. van der Wil-

ligen genommene Kopie möglich geworden ist, stimmt mit der sonst sehr abweichenden Bezeichnung des Bildes bei Czernin ziemlich genau überein:

Das Wenige, was wir von dem Leben des älteren Johann van der Meer von Haarlem wissen, verdanken wir den Forschungen des genannten holländischen Kunstforschers*). Es beschränkt sich auf folgende Daten: Nach der Aufschrift auf einem Bildniß unseres Meisters wurde derselbe im Jahre 1628 zu Haarlem geboren. Schon im Jahre 1638, also in seinem zehnten Jahre, trat er bei dem Maler Jacob de Wet in die Schule. Im Jahre 1654 verheirathete er sich mit Aeltje Botvell, einer geborenen Haarlemerin. Vom Jahre 1662 bis zum Jahre 1679 treffen wir ihn zu wiederholten Malen als Vorsteher der Malerinnung in Haarlem. Das Kirchenbuch der „großen Kirche“ daselbst verzeichnet sein Begräbniß am 25. August 1691. Aus einigen Notizen über den Verkauf von Bildern durch einen Jan Vermeer glaubt van der Willigen schließen zu können, daß sich unser Meister auch mit dem Kunsthandel beschäftigt habe.

Das sind, soweit bis jetzt bekannt, die äußeren Umrisse von dem Leben des älteren Vermeer von Haarlem. In diesen Rahmen spannt sich das Bild des Künstlers und des Menschen, wenn wir ihn in seinen Werken verfolgen.

Die Inschrift auf dem Bildnisse des Meisters bezeichnet, wie wir erwähnt haben, Jacob de Wet als seinen Lehrer. Doch kann de Wet nicht sein einziger Lehrer gewesen sein, denn wir bemerken in seinen Bildern durchaus keinen Einfluß dieses Meisters, der mit Dow, de Poorter u. a. zu den frühesten Schülern Rembrandt's gehört, aber stets nur ein wenig geschickter Nachahmer der ersten Manier des Meisters blieb.**) Der Meister, dessen Einfluß die Werke van der Meer's am deutlichsten dokumentiren, wenn wir ihn deshalb auch nicht gerade seinen Lehrer nennen können, ist niemand Geringeres als der Altmeister der holländischen Kunst, als Rembrandt selbst. Jene leider so seltenen skizzenhaften und doch so vollendeten Landschaften dieses Meisters, in welchen er uns den Blick über die weite Ebene Holland's eröffnet und uns mit einem unwiderstehlichen Zauber an diese einfache Landschaft fesselt, sind bestimmend gewesen für die ganze Auffassung des van der Meer, wie sie es auch für Ph. de Koningk, ja zum Theil auch für Ruisdael waren. Diese Landschaften Rembrandt's haben aber auch in der früheren Zeit unseres Meisters die Behandlung seiner Bilder bestimmt. Die deutlichen Beweise dafür liefern zwei Bilder: das eine in der Galerie zu Braunschweig, das andere in der Berliner Sammlung, wo es erst seit wenigen Monaten seinen Platz gefunden hat. Das Braunschweiger Bild, das früher unter dem Namen Bacheine, jetzt Begyn geht, stellt einen Hain von mächtigen Eichen dar, durch deren hohe Wipfel nur an einer kleinen Stelle das Blau des Himmels hindurch scheint. Da es dicht neben jener prächtigen Landschaft von Rembrandt hängt, deren meisterhafte Radirung die Zeitschrift vor Kurzem gebracht hat, zwingt es gewissermaßen zu einer Vergleichung mit derselben, Beide sind braun in braun angelegt und mit geringer Anwendung der Lokalfarbe durchgeführt;

---

*) Geschiedkundige Anteekeningen over Haarlemsche Schilders. 1866. Eine neue, sehr vermehrte Auflage dieses für Geschichte der holländischen Malerei unentbehrlichen Buches wird in französischer Sprache noch im Laufe dieses Jahres erscheinen. Wie der Herr Verfasser mir mittheilt, werden auch über Vermeer verschiedene neue Nachrichten darin veröffentlicht werden.

**) Vielleicht war nicht dieser Schüler Rembrandts der Lehrer Vermeers, sondern ein älterer Landschaftsmaler J. de Wet, welcher nach seinen Bildern — besonders nach einem etwas wilden aber grandiosen „Brande von Troja“ in der Braunschweiger Galerie wesentlich in den Jahren 1620—1640 thätig gewesen zu sein scheint.

hier wie dort eine gleich breite und sichere Behandlung, ein gleich kräftiges Impasto. Fast ebenso breit, jedoch farbiger und heller ist die Flachlandschaft im Museum zu Berlin; ähnlich auch eine Anzahl anderer Bilder im Privatbesitz, fast sämmtlich ausgedehnte Fernsichten: so zu Meiningen in der Herzogl. Sammlung, in der Sammlung der Großherzogin Marie von Rußland, bei W. Bürger und bei H. Tencé in Paris, bei Hrn. Brentano in Frankfurt u. a. a. O. Einen Beweis für den Charakter und zugleich die Meisterschaft dieser Bilder giebt der Umstand, daß sie früher fast sämmtlich, und zum Theil auch jetzt noch, unter dem Namen von Ph. de Koningk oder Rembrandt selbst gingen.

Diesen frühesten Bildern des Meisters, die leider selten bezeichnet und mit Ausnahme der Landschaft im Museum zu Oldenburg vom Jahre 1662 niemals datirt sind, stehen einige andere Bilder noch durch ihre kräftige Behandlung und ihre leuchtende Farbe nahe, während sie durch eine feinere Ausführung bereits den Uebergang zu der späteren, ganz selbständigen Zeit des Künstlers bilden. Das schönste darunter ist ohne Zweifel die Dünenlandschaft bei Herrn Suermondt in Aachen, dessen Galerie nicht weniger als fünf vortreffliche Bilder unseres Meisters (neben zwei Landschaften des Delft'schen van der Meer) zählt und deshalb zu einem Studium dieser Meister der geeignetste Ort ist. Nach dem Jahre 1662 beginnt die spätere, selbständige Epoche in der Entwickelung van der Meer's, welcher wir die meisten Bilder des Meisters verdanken. Sie sind häufig bezeichnet und auch zuweilen datirt, und zwar fallen die Datirungen, welche mir bekannt sind, zwischen das Jahr 1662 und 1677. Sie charakterisiren sich als ächte Stimmungslandschaften und gehören deßhalb zu denjenigen Werken, welche den Höhepunkt und zugleich den Abschluß in der Entwickelung der niederländischen, — und wir können wohl sagen — der gesammten Landschaftsmalerei bilden, deren ganze Entwickelung sich ja wesentlich in der niederländischen Schule vollzieht. Wenn uns nämlich in den Gemälden der van Eyck und ihrer Nachfolger die landschaftliche Natur als steter Begleiter der historischen Darstellung, aber noch ungetrennt von ihr entgegentritt, gleichsam als Zeichen des neuen Bundes, welchen die Meister wieder mit der Natur geschlossen —, so sehen wir die Landschaft durch Rubens und seine Schule zu voller Selbständigkeit erhoben. Während in jenen älteren Bildern jeder Theil der Landschaft mit gleicher Liebe und gleicher Sorgfalt ausgeführt ist, finden wir hier das entgegengesetzte Streben nach der generellen Auffassung der Formen in der Landschaft und ihrer Vegetation; auch hier, wie in den gleichzeitigen historischen Bildern, wird das sprudelnde Leben und die Bewegung, welche durch die Natur hindurchgeht, zur Darstellung gebracht. Die holländische Malerei geht weiter: sie bringt den lokalen Charakter und die Stimmung in der landschaftlichen Natur zur Geltung und giebt dadurch erst der Landschaftsmalerei ihren wahren Boden, auf dem sie sich gedeihlich und vielseitig entfalten kann. Die Richtung finden wir bereits angebahnt in den fast monochromen Bildern eines van Goyen, P. Molyn und Es. van de Velde, die völlig selbstbewußte Entwickelung erhält sie erst durch Rembrandt. Wie der große Meister für seine historischen Darstellungen die Figuren mitten aus dem Volke herausgreift, um in ihnen den geistigen Ausdruck um so ergreifender schildern zu können, so wählt er auch für seine Landschaften das zunächst liegende, anspruchloseste Stück der Natur; und doch wie versteht er es dasselbe durch den Zauber seines Lichtes zu beleben und zu durchgeistigen! Hier, wie im Genre, wo der Meister nur andeutet, gewissermaßen nur die leitenden Gesetze seines Stiles angiebt, entwickelt sich unter seinem Einflusse die holländische Malerei rasch zu einer Blüthe, welche einen der glänzendsten Momente in der gesammten Kunstgeschichte ausmacht. Ph. de Koningk, Jacob Ruisdael, Hobbema, Wynants, van der Neer, J. van Heyden, A. Cuyp, Potter, Adrian van de Velde, Willem van de Velde: jeder entwickelt sich zu einer eigen=

thümlichen, unübertroffenen Meisterschaft, — jeder weiß der einfachen Natur neuen Reiz abzugewinnen. Der Eine erfaßt die weiten, durch Fluß und Wald mannigfach durchschnittenen Ebenen Holland's, der andere begeistert sich an dem kühlen Schatten der Wälder, an den waldumsäumten Wiesenmatten mit ihrer reichen Staffage von weidendem Vieh, an den malerischen, von Kanälen durchschnittenen Städten, an der unendlichen, ewig wechselnden Fläche des Meeres. — Auch unser van der Meer nimmt neben diesen Meistern seine eigenthümliche Stellung ein, und er hat dieselbe zu einer Höhe zu bringen gewußt, welche ihn nicht unwürdig macht, mit jenen großen Meistern zusammen genannt zu werden. Wir haben Vermeer in seiner ersten Zeit schon kennen gelernt in jenen weiten Fernsichten, die durch ihre geistige Verwandtschaft häufig für Koningk oder selbst für Rembrandt gehalten werden. In dieser späteren Zeit des Meisters treffen wir neben einzelnen ähnlichen Flachlandschaften Darstellungen von Waldinterieurs, welche durch poetisches Gefühl und ihre leichte sonnige Wirkung mit Ruisdael und mit Hobbema Aehnlichkeit haben und gewöhnlich unter den Namen dieser Meister gehen. Meisterwerke in dieser Richtung besitzen die Sammlung zu Basel, die Sammlung des Grafen Czernin in Wien, des Hrn. Dr. Schaeffer in Darmstadt und besonders die Galerie Suermondt in Aachen, unter deren drei Bildern dieser Art wir das eine in einem sehr gelungenen Holzschnitt wiedergeben. Dasselbe ging bisher unter dem Namen van der Neer, wird aber von Herrn Suermondt mit Sicherheit, und — soweit die Nachbildung ein Urtheil zuläßt — wohl mit Recht für ein Werk unseres Meisters gehalten. Die Werke jedoch, in denen van der Meer ganz er selbst ist, in denen wir ihn am häufigsten antreffen, und in welchen er unübertroffen dasteht, sind seine Dünenlandschaften. einzelne nur spärlich mit hohem Dünengras bewachsene Sandhügel, deren Fuß mit niedrigem Buschwerk und verkrüppelten Weiden besetzt ist, darüber hinwegblickend die waldreiche Ebene, aus welcher hier und dort ein hochragender Kirchthurm hervorsieht, bis sich das Auge in weiter Ferne am Horizonte verliert, — und über der Landschaft das weite, fast gleichmäßig bewölkte Himmelszelt. Das ist der Gegenstand dieser Bilder. Aber die einfachen Motive sind von einem wunderbaren poetischen Geiste durchweht, nicht etwa durch hineingelegte fremdartige Beziehungen und sentimentale Gedanken, mit denen die moderne Landschaft so häufig Stimmung zu erreichen sucht, sondern dadurch, daß es dem Meister gelungen ist, jene eigenthümliche Küstenlandschaft Holland's, vergeistigt durch das Auge und die Hand des Künstlers, treu in ihrem Charakter wiederzugeben; jenen breiten Dünenrand, welcher die üppigen Fluren und Wälder der flachen Ebene von dem Meere trennt und sie vor seinen zerstörenden Fluthen schützt, — eine Landschaft, welche, durch die Nähe des reinigenden Meeres von wunderbarer Klarheit und in einen gleichmäßig kühlen Ton getaucht, in dem Gemüthe den Eindruck des Unendlichen, eines ewigen Friedens hervorruft.

Dieser Auffassung, dieser Stimmung entspricht die Behandlung der Bilder. Nur selten sind sie in dem leuchtenden, warmen Tone seiner früheren Zeit gehalten; es herrscht in ihnen oft ein kühler olivenfarbiger Ton, wie wir ihn ähnlich bei Wynants und bei A. v. d. Velde finden, und wie er zum Theil durch den Gegenstand selbst, durch das Weidenbuschwerk und die hohen Grasbüschel, welche die Dünenhügel bedecken, gegeben ist. Aber seine Bilder sind gleichmäßiger und ruhiger in der Wirkung als die meisten Landschaften des Wynants und zeichnen sich vor denen des A. van de Velde, welcher wenigstens in seiner späteren Zeit häufig ewas schwer und undurchsichtig im Schatten ist, durch eine größere Klarheit und Leichtigkeit des Tones aus. Die Ausführung ist in der späteren Zeit des Meisters eine sehr sorgfältige und doch immer geistreiche, der Farbenauftrag häufig nur sehr gering. Eine große Meisterschaft beweist der Künstler in der Behandlung des

Himmels, der in der Regel die Hälfte oder selbst drei Viertheile der ganzen Bildfläche einnimmt. Er ist zuweilen, wie bei Ruisdael, mit schön geformten Wolkenmassen bedeckt, häufiger noch von einer leichten Dunstschicht überzogen, wie wir solche am Meere auch an heitern, wolkenlosen Tagen zu finden pflegen. Und doch hat der Künstler auch die ziemlich einförmige Fläche durch Form und Farbe zu beleben und mit der gesammten Stimmung des Bildes in die schönste Harmonie zu bringen gewußt.

Einen ganz besonderen Reiz erhalten die Landschaften Vermeer's noch durch ihre Staffage, welche, da sie sich in ähnlicher Weise überall zeigt, ohne Zweifel von dem Meister selbst herrührt und deßhalb stets mit der Landschaft ein Ganzes und nicht — wie wir es so häufig finden — ein Bild im Bilde giebt. Sie ist zuweilen ganz klein und dann nach Bürger's Ausdruck „wie mit Emailtropfen eingelegt;“ wo sie größere Dimensionen annimmt, ist sie zuweilen flüchtig, meistens aber von großer Feinheit und Eleganz, — so besonders seine einsamen Reiter, welche in der Regel die Staffage seiner Waldinterieurs bilden. Von der Meisterschaft in der Behandlung der Staffage giebt besonders der beigegebene Holzschnitt nach dem Bilde in der Galerie Suermondt ein Zeugniß, auf welchem die Jäger eine Größe von beinahe 3″ haben, eine Vorstellung.

Wie dieses Bild sehr geeignet ist, einen Begriff von den Waldlandschaften des Meisters zu geben, so haben wir in der vorliegenden Radirung nach dem kleinen Bilde der Braunschweiger Galerie ein sehr charakteristisches Beispiel für seine Dünenlandschaften. Die Radirung giebt in treuer und meisterhafter Weise die poetische Stimmung dieser einsamen, feierlichen Landschaft wieder, in welcher die hereinbrechende Dämmerung noch die Schwüle des vergangenen Tages nachfühlen läßt.

Uebrigens kann dies Bildchen der Braunschweiger Galerie nicht gerade zu den ersten Werken des Meisters gezählt werden, wie sie besonders H. Suermondt in seiner Dünenlandschaft und seiner Ansicht von Haarlem besitzt, denen die Dünenlandschaften bei H. von Magnus in Berlin, bei H. van Blockhuizen und im Museum Boymans zu Rotterdam — letztere beide auch durch ihren Umfang ausgezeichnet — fast gleich stehen.

Zum Schluß wollen wir noch eine kurze Uebersicht über die Werke unseres Meisters geben, soweit uns solche aus eigener Anschauung oder durch gütige Mittheilungen bekannt geworden sind. Vielleicht mögen diese Notizen dazu beitragen, auf den älteren Jan van der Meer von Haarlem wieder die allgemeinere Aufmerksamkeit zu lenken und seinen Werken, von denen sich die meisten in Deutschland, und zwar unter den falschen Titeln der größten Landschaftsmaler: eines Ruisdael, Hobbema, Rembrandt und Ph. de Koningk, befinden, den Namen ihres Urhebers zurückzugeben.

Königl. Gemäldesammlung zu Berlin:

1. Flachlandschaft (hoch 0,36 Centimeter, breit 0,50 Centimeter, bezeichnet).
2. Dünenlandschaft (h. 0,32 Centim., br. 0,43 Centim.).
   Ruinen zwischen hohem Gebüsch, in der Ferne Dünen. Im Katalog Nr. 966 als „unbekannter Niederländer“; scheint mir ein — wenn auch wenig bedeutendes — Bild unseres Meisters zu sein.

Im Besitz des Baron von Magnus zu Berlin:

3. Dünenlandschaft (h. 16″, br. 23″, bez. J. v. Meer 1670).
   Von einer sandigen Höhe, durch welche ein Hirt seine Heerde treibt, erblickt man eine weite Flachlandschaft, mit Wald durchzogen, aus welchem die Dächer eines Landgutes hervorsehen.

Museum zu Braunschweig:

4. Dünenlandschaft (h. 0,35 Centim., br. 0,44 Centim., bez. J. v. Meer).
   Nr. 709 des neuen Katalogs (von 1868). Siehe die Radirung.
5. Waldinterieur (h. 0,70 Centim., br. 0,56 Centim.).
   Ein Hirt treibt seine Heerde durch hohe Eichen. Im Katalog unter Nr. 760 als Begyn aufgeführt.

Welfenmuseum zu Hannover:

6. Ansicht einer Stadt (Haarlem?) an einem Flusse (h. 8", br. 16").
Geht unter dem Namen B. Peeters; zuerst von Waagen als ein v. d. Meer erkannt.

Großherzogl. Galerie zu Oldenburg:

7. Flachlandschaft (h. 23", br. 34", bez. I. V. D. Meer 1662).
Eine weite, von Dünen begrenzte Ebene, über welche ein Gewitter hinzieht, — ausgezeichnet unter den Werken des Meisters durch die Darstellung der bewegten, aufgeregten Natur.

Großherzogl. Galerie zu Schwerin:

8. Waldreiche Landschaft (ist unter dem Namen Hobbema's katalogisirt).

Sammlung des Justizraths Ditmar zu Rostock:

9. Flachlandschaft (von Waagen als ein Werk v. d. Meer's bestimmt).

Herzogl. Galerie zu Meiningen:

10. Weite Fernsicht über eine ausgedehnte Ebene (gilt als Ph. de Koningk).

Sammlung des Hrn. Essing zu Köln:

11. Kleine Dünenlandschaft.
In der Versteigerung der Sammlung Coopmann zu Aachen im vorigen Jahre als Ruisdael verkauft, jedoch von H. Suermondt für einen unzweifelhaften Vermeer gehalten.

Sammlung des Hrn. Suermondt zu Aachen:

12. Dünenlandschaft (h. 0,45 Centim., br. 0,37 Centim., bez. J. v. Meer).
13. Waldige Landschaft (h. 21", br. 28", bez. J. v. M.).
14. Ein Waldinterieur, durch einen einzelnen Reiter staffirt.
15. Ansicht von Haarlem, vom Flusse Spaerne aus gesehen (h. 16", br. 23").
16. Hütten im Walde (h. 16½", br. 11½"). Siehe den Holzschnitt.
Hr. Suermondt hält diese schöne Landschaft, besonders ausgezeichnet durch ihre große Staffage, für ein Werk v. d. Meer's, während sie früher als v. d. Neer galt.

Sammlung des Hrn. Brentano zu Frankfurt a. M.:

17. Fernsicht über eine weite, von Gewitterwolken beschattete Ebene (h. 18", br. 36").
Diese meisterhafte Landschaft von breitester Behandlung galt früher als Rembrandt, jetzt noch als Ph. de Koningk.

Sammlung des Hrn. Hofrath Dr. Schäffer zu Darmstadt:

18. Waldige Landschaft. Zwischen den Bäumen öffnet sich über einer Wasserfläche der freie Blick in die Ferne. Die Staffage, ein Jäger, welcher mit seinen Hunden zur Jagd ausreitet, ist von außerordentlicher Feinheit (h. 0,47 Centim., br. 0,40 Centim.).

Großherzogl. Museum zu Darmstadt:

19. Waldige Landschaft (h. 21", br. 31"). Als J. Ruisdael katalogisirt.
Die Landschaft wie die Staffage ist dem Bilde bei H. Schäffer sehr ähnlich, aber nicht von gleicher Feinheit.

Museum zu Basel:

20. Waldinterieur, durch einzelne Reiter staffirt (h. 15", br. 12").
Ist in dem Kataloge unter Nr. 285 als J. Ruisdael aufgeführt.

Königl. Galerie zu Schleißheim:

21. Dünenlandschaft (h. 0,45 Centim., br. 0,35 Centim., bez. J. v. Meer).*)
Im Katalog unter Nr. 801 als „unbekannt" aufgeführt.

Galerie des Grafen Czernin zu Wien:

22. Waldige Landschaft mit einem Durchblick in die ferne Ebene (h. 22", br. 18", bez. Johannes v. Meer).
Eine außerordentlich feine Staffage trägt zur Erhöhung des Reizes dieses Meisterwerkes bei.

Galerie des Hrn. Gsell zu Wien:

23. Dünenlandschaft (bez. J. v. Meer 1663).
Steht in der Feinheit der Ausführung dem Bilde in Braunschweig etwa gleich.

Boyman's Museum zu Rotterdam:

24. Das Dorf Noordwijk bei Haarlem, von der Düne aus gesehen (h. 0,71 Centim. br. 1,55 Centim. bez. J. v. der Meer. A° 1676).

---

*) Ein zweites, unbezeichnetes, dem vorigen ganz ähnliches Bild erkannte Hr. Suermondt kürzlich in derselben Sammlung. Es ist ebenfalls eine Waldlandschaft. — Ein drittes, bezeichnetes, soll sich unlängst in den Münchener Depots gefunden haben. A. d. Herausg.



Hütten im Walde. Landschaft von Jan van der Meer d. A.

Galerie Suermondt in Aachen.

Zeitschr. f. bild. Kunst. 1869. Seite 350.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Sammlung des Herrn van Blockhuizen zu Rotterdam.

25. Das Dorf Noordwijk, vom Lande aus nach dem Meere zu gesehen. Ein Gewitter zieht über dem Meere heran. (Bez. J. v. Meer 1677.)
   Etwa von derselben Größe, wie das vorige Bild, dessen Gegenstück es mir zu sein schien und mit welchem es zu den wahrsten und großartigsten Naturschilderungen gehört, die wir aus der holländischen Schule besitzen.

Galerie des Herzogs von Arenberg zu Brüssel:

26. Dünenlandschaft. Steht an Umfang und Bedeutung der vorigen nicht nach; sie gilt als Ruisdael.

Sammlung des Hrn. Thoré (W. Bürger) zu Paris:

27. Blick über eine weite Ebene (hoch 0,27 Centim., br. 0,36 Centim.).
28. Eine hügelige Landschaft (h. 0,28 Centim., br. 0,31 Centim.). Gegenstück der vorigen.

Galerie der Großfürstin Marie von Rußland:

29. Blick über eine weite Flachlandschaft, welche von einem großen Flusse durchschnitten wird (h. 0,19 Centim., br. 0,32 Centim.).
   Nach Bürger's Versicherung ein Bild, das an ergreifender Wirkung den Landschaften eines Ph. de Koningk und selbst eines Rembrandt wenig nachgiebt.

Sammlung des Hrn. Ravaisson zu Paris:

30. Flache Landschaft.
   Wie Bürger angiebt, der vorigen ganz analog; der Besitzer hält sie für Rembrandt.

Sammlung des Hrn. Tencé zu Paris:

31. Die Bleiche von Overween mit einem Blick auf Haarlem in der Ferne. Bez. J. v. Meer 1675.
   Durch seinen Umfang und durch die Großartigkeit der Auffassung — nach der Mittheilung des Hrn. Suermondt — eines der bedeutendsten Werke des Meisters.

Erst nachdem ich diese Zeilen bereits geschrieben, hatte ich das Vergnügen, in der Sammlung des H. Dr. Nicholson zu Berlin eine Landschaft von der Hand des Delft'schen van der Meer aufzufinden, welche der berühmten Ansicht von Delft im Museum des Haag nicht nachsteht. Ich kann es mir nicht versagen, hier mit ein paar Worten auf dieselbe aufmerksam zu machen, da sie zufällig denselben Gegenstand darstellt, den ich als charakteristisch für unseren Vermeer von Haarlem angegeben habe, — nämlich eine Dünenlandschaft: Von einem etwas höheren Standpunkte sieht man in ein kleines Dorf hinab, dessen glühend rothe Ziegeldächer zwischen dem tiefgrünen Laubwerk der Baumgärten hervorsehen; unmittelbar hinter dem Orte steigt ein hoher, kahler Dünenkegel auf und läßt nur an einer kleinen Stelle die schmale Meeresküste durchblicken. Also dem Gegenstande nach den Bildern des Haarlemer Meisters sehr verwandt; aber wie verschieden in der Auffassung und Behandlung! Kaum möchten sich zwei Landschaften der holländischen Schule zusammenstellen lassen, die so sehr von einander abweichen. Ist uns in jenem Bilde die Landschaft geschildert in ihrer ganzen Farbenpracht unter der Gluth der Mittagssonne zitternd, so schildert sie uns der Haarlemer Meister fast farblos, in der kühlen poetischen Stimmung des scheidenden Tages oder des bewölkten Himmels. Aber so verschieden in der Auffassung, so vollendet in der Darstellung zeigen sich beide Meister.

W. Bode.

Die Beziehungen der Pariser Künstler zur französischen Revolution von 1789 bis 1795.

In neuerer Zeit kann man die eigenthümliche Bemerkung machen, daß sich die französischen Historiker mehr denn je in die Ereignisse der Jahre 1789 bis 1795 vertiefen und alle noch etwa unklaren Thatsachen, gestützt auf das peinlichste Quellenstudium, zu ergründen suchen. Zu dem Trefflichsten, was in dieser Hinsicht geleistet wurde, gehören unstreitig: Emile Campardon, Le tribunal révolutionnaire und Mortimer Ternaux, Histoire de la terreur, zwei sich gegenseitig ergänzende Werke, die nicht nur den Verfassern, sondern der französischen Geschichtschreibung überhaupt zur größten Ehre gereichen. Der sichtenden Beobachtung beider Schriftsteller, die den Vorgängen dieser großartigen Zeit, welche wie keine andere eine solche Menge von, wenn auch nicht immer bedeutenden, so doch des höchsten Interesses würdigen Menschen hervorgebracht, die eingehendste Be-

schreibung widmen, konnten natürlich die während der Revolution lebenden Künstler nicht entgehen, deren Leben und Treiben sie, wenn auch nur in sparsamen Notizen, durch einige neue Streiflichter charakterisiren.

Wir dürfen uns nicht wundern, die Künstler meist auf Seite der eifrigsten Republikaner zu finden, da David, damals der unbeschränkte Herrscher auf dem Gebiete der Kunst, Jakobiner und Freund Marat's und Robespierre's war. Als Mitglied des Konventes und zum allgemeinen Sicherheitsausschuß gehörend, kam er seinen vermeintlichen Verpflichtungen mit fanatischer Strenge nach, und in dieser Stellung knüpft sich sein Name an Handlungen, die keinen humanen, ihn als Menschen und Künstler ehrenden Charakter verrathen. So wird erzählt, daß David seinen Einfluß benutzt habe, um die Tochter seines Freundes Carle Vernet, die Frau des Architekten Chalgrin, am 6. Thermidor dem Schaffot zu überliefern. Sogar seine Berufsgenossen — wie schon Meyer in seiner Geschichte der neueren französischen Malerei erzählt — weit entfernt, in ihm einen Beschützer zu finden, haben ihn stets nur sehr zu fürchten gehabt. Geschah es, daß einer derselben in den Wirren der Zeit Angriffe oder Verhaftung zu erleiden hatte und hülfesuchend sich an den reichen David wandte, so war fast jedesmal ein nichts weniger als freundschaftliches Schreiben die Antwort auf seine ergebenst vorgebrachte Bitte. Unter andern antwortete er der Frau des Architekten Peyre, die ihn brieflich um Fürsprache für ihren eingekerkerten Mann gebeten hatte, folgende Worte:

„Bürgerin! Nicht Ihnen sondern dem Revolutionskomité, das Ihren Mann hat verhaften lassen, kommt es zu, eine Bittschrift wegen Freilassung an den Sicherheitsausschuß des Konvents zu richten.

Ich benutze zugleich die Gelegenheit, um Ihnen zu sagen, daß im Allgemeinen die Mitglieder der Akademie nur schlechte Patrioten sind und, wenn unsere Revolution auf Widerstand stößt, sie vorzugsweise die Ursache davon sind."

Glücklicherweise fand Madame Peyre den Schutz, den sie bei David vergebens gesucht, anderwärts, denn ihr Mann erschien nicht vor dem Revolutionstribunal.

Die brutale Antwort, welche David Ludwig XVI. am denkwürdigen 10. August ertheilt hat, wenn wir Lamartine glauben dürfen*), findet zwar in den oben genannten Werken keine Erwähnung, wohl aber wird durch Campardon auf's klarste nachgewiesen, daß er im Verein mit Hébert, Chaumette und Schuster Simon dem Dauphin Louis Charles jene entsetzlichen Aussagen gegen seine Mutter abgezwungen hat, „monument éternel de l'infamie de ceux qui le provoquèrent." Eine ebenfalls klägliche Rolle spielte er im Prozeß Danton-Camille Desmoulins.

Die Festigkeit von David's politischem Charakter hielt indessen nicht die Probe aus. An dem Abend, der den entscheidenden Ereignissen des 9. Thermidor vorausging, versicherte er zwar im Jakobinerklub: Robespierre je boirai la ciguë avec toi, allein, als es am folgenden Tage wirklich galt für seinen Freund in die Schranken zu treten, hielt er sich weislich verborgen und scheute sich nicht, bald seinen alten Herrn und Meister gänzlich zu verleugnen, „der ihn wie alle Andern getäuscht habe". Vorsichtigerweise löschte er auch später auf seinem im Konvente aufgestellten Meisterwerke „Marat's Tod" die Widmung „David à son ami Marat" durch einige kräftige Pinselstriche aus. Er wäre indessen doch wohl dem Schaffote nicht entgangen, wenn man damals über seine künstlerischen Leistungen so kühl geurtheilt hätte, wie man es gegenwärtig thut.

Ein guter Freund David's war der aus Belgien stammende Bildhauer Lescot-Fleuriot, ein

*) Als sich Louis XVI. am 10. August 1792 mit seiner Familie in der Journalistenloge der gesetzgebenden Versammlung befand, beleidigte ihn Niemand. Sein Schicksal brachte die Erbitterung zur Ruhe, der Edelmuth ließ vergessen, an Schmähungen zu denken. Ein Einziger war hart gegen ihn; das war der Maler David. Der König erkannte ihn unter denen, welche sich im Gange an die Thür der Loge drängten, um ihn zu betrachten und fragte ihn, ob er sein Portait bald beendigt hätte? Ich werde von jetzt an kein Bild eines Tyrannen mehr machen, antwortete David, außer wenn ich seinen Kopf vor mir auf dem Schaffote habe. Der König schlug die Augen nieder und ertrug schweigend diese Beleidigung. David irrte sich in der Zeit. Ein entthronter König ist nur noch ein Mensch; ein Wort, das, einem Tyrannen gegenüber gesprochen, Muth beweist, wird einem Unglücklichen gegenüber zur Feigheit.

(Lamartine, Geschichte der Girondisten 22. Buch).

wüthender Schreckensmann und Jakobiner, der fast an allen Straßenaufläufen theilnahm und sich nicht scheute, seinen politischen Ansichten durch die Fäuste Nachdruck zu verleihen. Anfänglich beim Revolutionstribunal als Substitut Fouquier Tinville's angestellt, wurde er später auf Robespierre's Vorschlag Maire von Paris und bestieg als solcher zugleich mit seinem Protektor am 10. Thermidor II das Schaffot. Das letzte Werk dieses durch seine nahen Beziehungen zu Fouquier außerdem noch genügend charakterisirten Mannes ist die für den Konventsaal bestimmte Büste des ermordeten Deputirten Lepelletier, welche sich gegenwärtig im historischen Museum zu Versailles befindet.

Unter den Municipalbeamten, die als „Schweif Robespierre's“ Lescot-Fleuriot's Schicksal (11. u. 12. Thermidor) theilten, befanden sich auch mehrere Maler, z. B. ein gewisser Louvet, ob mit dem berühmten Girondisten verwandt, wird nicht angeführt, dann der Italiener Cietty und der als Septembermörder berüchtigte Faro, wahrscheinlich sämmtlich Männer von geringem Talente, da die Kunstgeschichte uns nichts Näheres über sie berichtet.

Unter den Beamten des Revolutionstribunals, welches bekanntlich mit auf David's Antrag errichtet worden war, finden wir gleichfalls wieder eine Anzahl von Künstlern, unter andern den Maler Lecrivain, welcher während der schaurigen acht Wochen vor dem 9. Thermidor den Posten eines ersten Kanzlisten (greffier en chef) inne hatte, während die übrigen als Geschworne saßen.

Daß sich der berühmte Gérard unter den letzteren befand, ist bekannt. Durch David's Vermittelung zu dieser Stellung gelangt, wurde er in derselben, die seine pecuniären Verhältnisse wesentlich verbesserte, bis zum 22. Prairial II belassen. Da jedoch das ganze Treiben des Revolutionstribunals seinen humanen Gesinnungen widersprach und er die Stille seines Ateliers, wo er seine Meisterwerke schuf, dem aufregenden Lärm der Außenwelt vorzog, kam er seinen aufgedrungenen Pflichten nur mit Ueberwindung nach. Die Erzählung, daß er sogar periodische Lähmung vorschützte, um sich so seinem verhaßten Amte entziehen zu können, findet ihre volle Bestätigung, da wir bei allen großen Prozessen, wie Marie Antoinette, Girondins, Bailly 2c., vergebens nach dem Namen dieses berühmten Geschworenen suchen.

Außerdem waren unter den Geschworenen die Maler Topino-Lebrun, Prieux, Chatelet, Depreaux und Marbel. Ersterer war derjenige unter ihnen, der dem Revolutionstribunale in allen Phasen seiner Entwickelung folgte. Ihm schon vor dem 22. Prairial angehörend, diente er auch im sogenannten „Bluttribunale“ als „solider Geschworener“ bis zum 9. Thermidor willig den Zwecken des Wohlfahrtsausschusses, ja er verblieb sogar dabei bis zu dessen Auflösung, welche am 28. Floreal III erfolgte. Letztere Vergünstigung verdankte er, wie wir aus dem Prozeß Carrier erfahren, der Freundschaft Tallien's.

Die Maler Depreaux und Marbel, welche nach dem 23. Prairial als Geschworene eingetreten waren, wurden nach dem 9. Thermidor einfach abgesetzt, wärend der Historienmaler Prieux und der Landschafter Chatelet in den Prozeß Fouquier-Tinville's verwickelt und mit ihrem alten Chef am 17. Flor. III hingerichtet wurden, wobei ihr früherer Kollege Topino als Geschworener über sie mit zu Gericht gesessen hatte. Aus den dabei stattgefundenen Gerichtsverhandlungen geht hervor, daß beide Künstler zu den „jurés les plus sanguinaires“ gehörten, in ihrer Stellung die größten Rohheiten verübten und die Sitzungsstunden im Tribunal meist dazu benutzt hatten, scheußliche mit Blut befleckte Karrikaturen der Angeklagten zu zeichnen.

Als nach der letzten Sitzung im Prozeß Fouquier die zum Tode Verurtheilten nach der Conciergerie zurückgeführt wurden, rief einer der Anwesenden Chatelet zu: „Zeichne doch nur ein bischen deine Karrikatur!“ worauf der Maler ruhig erwiederte: „Wenn ich deine Karrikatur machen wollte, so würde die eines Feiglings daraus werden“.

Unter denen, die in den vielen Gefängnissen von Paris schmachteten, finden wir verhältnißmäßig wenig Künstler. Einer derselben war der Maler und Architekt Mouchet, den man in Anklagezustand versetzt hatte, weil er in einer Droschke eine Brieftasche zurückgelassen hatte, die die Aufschrift: „Mouchet, Architekt des Königs“ trug; er wurde indessen frei gesprochen.

Ferner begegnen wir hinter den düsteren Kerkermauern von St. Lazare dem bekannten Portraitmaler Suvée, der im Verein mit einem seiner Schüler, die Bildnisse der gefeierten Dichter André Chénier und Roucher, Verfasser der „Monate“, noch kurz vor ihrer Hinrichtung am 7. Thermidor

angefertigt hatte. Als die Henker Roucher zum Schaffot abzuholen kamen, reißt er sich noch einmal von ihnen los, ergreift einen Stift und schreibt mit fliegender Hand folgende an seine Familie gerichtete Verse unter sein Portrait:

Ne vous étonnez pas, objets charmants et doux,
Si quelque air de tristesse obscurcit mon visage;
Lorsqu'un savant crayon dessinait mon image,
On dressait l'échafaud et je pensais à vous!

Das von Suvée gemalte Bildniß André Chénier's, das einzige, welches von ihm existirt, befindet sich gegenwärtig im Besitz des Marquis de Vérac. Suvée wurde nach dem 9. Thermidor freigelassen.

Der Künstler, der das Wagstück unternahm, die unglückliche Marie Antoinette kurz vor ihrer Abführung in die Conciergerie zu malen, war ein Pole, Cochtier, der aber schon 20 Jahre in Paris wohnte. Als treuer Anhänger des konstitutionellen Königthums tritt uns nur Peter Alexander Wille entgegen, der Maler einiger recht ansprechenden Bilder, die durch seines Vaters unübertrefflichen Grabstichel vervielfältigt worden sind. Als Kommandant eines Bataillons der Nationalgarde (du quai des Augustins) machte er in der Nacht vom 9. auf den 10. August 1792 einen Versuch, den Marseiller Föderirten den Uebergang über die Seine nach den Tuilerien zu verwehren, was jedoch aus Mangel an Unterstützung mißlang.

S. Lungershausen.

Die Ausstellung älterer Gemälde im Kunstausstellungsgebäude zu München.



In München hat man es zum ersten Male in Deutschland nach englischem Muster unternommen, eine Leihausstellung älterer Gemälde, die sich im Privatbesitz finden, zu veranstalten. Anlaß dazu bot die gleichzeitige internationale Kunstausstellung, da man den großen Fremdenverkehr bei dieser Gelegenheit benutzen wollte. Daß der erste Versuch dieser Art viel zu wünschen übrig läßt, ist natürlich. Vor Allem wäre es vernünftiger gewesen, wenn man sich mehr Zeit gelassen und entweder früher daran gedacht oder ein oder zwei Jahre gewartet hätte. Erst dann durfte man auf ein wahrhaft großes Resultat hoffen, eine Ausstellung, die mindestens dreimal so viel, als die jetzige, Bilder enthalten und insbesondere die noch so vielfach in Privatbesitz und Kirchen vergrabenen oberdeutschen Meister trefflich zur Anschauung gebracht haben würde. Zum Unglück hatte man Anfangs noch die Bezeichnung „süddeutsche Ausstellung" gewählt. In Folge dessen wurden verschiedene und werthvolle Gemälde, auf welche man hätte rechnen können, gar nicht eingeschickt, ja wenn Herr B. Suermondt in Aachen die große Gefälligkeit nicht gehabt hätte, eine ganze Reihe besonders solcher Bilder herzugeben, die eine Ergänzung der hiesigen Pinakothek bilden, wäre das ganze Unternehmen ziemlich dürftig ausgefallen.

Der Hauptwerth der Ausstellung besteht, wie zu erwarten war, in den deutschen und niederländischen Schulen. Nur sehr wenige Italiener von einiger Bedeutung, wie eine Madonna von S. Botticelli, ein Canaletto u. A. m., finden sich vor. Dagegen sind dem großen Ecksteine nordischer Kunst, Jan van Eyck, nicht weniger als fünf Bilder zugeschrieben, drei darunter Herrn Suermondt gehörig. Die eine größere Madonna mit dem Kinde ist die in der Zeitschrift f. b. K. abgebildete und von Hotho besprochene, der sie dem Hubert zuschreibt, während Waagen sie zur Zeit der portugiesischen Reise Jan's entstanden glaubt, sich auf die Wiedergabe südlicher Pflanzen-

formen stützend. Sie ist ziemlich hart, unflüssig in den Bewegungen, wenig durchsichtig in der Farbe und fehlerhaft in Perspektive und Zeichnung. Die kleine Madonna mit dem Kind auf dem Arme, in einer gothischen Kirche stehend, ist dagegen ein wahres Wunder der Kunst. Wie seelenvoll die ganze Erscheinung, wie fein Alles durchgebildet, wie klarflüssig die Farbe! Meisterhaft ist die Behandlung der Perspektive und der kräftigen Sonnenbeleuchtung, die in die weißen und farbigen Scheiben der Fenster fällt und die Mauerwände und Pfeiler umspielt. Was später die holländische Schule des 17. Jahrhunderts kennzeichnet, vermag van Eyck bereits um 1440! Ein nicht minder erstaunliches Wissen verräth der unbärtige Kopf eines vornehmen alten Mannes mit dem Antoniuskreuz, den Gaillard für die Gazette des Beaux-Arts gestochen. Die feinsten Theile des Kopfes, der Augen und Bartstoppeln u. s. f. sind bewundernswerth wiedergegeben, und zwar ohne daß die Gesammthaltung unter dieser Detaillirung litte. Die Vertheilung von Licht und Schatten ist tadellos und die Malerei bald sorgfältig detaillirend, bald wo es am Platze, wie bei dem Pelze, in breiteren Massen behandelt. Die Hände sind auffallend klein. Weder die beiden danebenhängenden Bildnisse von Hans Holbein noch der Holzschuher von Dürer vermögen die Gründlichkeit des alten flandrischen Meisters in Schatten zu stellen. Zwei Madonnen, dem Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen gehörig, waren ganz vortreffliche Bilder, sind aber leider, wie die anderen Gemälde des Fürsten, durch Verputzen und Uebermalen des Fleisches so aus der Haltung gebracht worden, daß man sich in ihre ursprüngliche Schönheit erst wieder hineindenken muß. Sie werden dem Rogier van der Weyden zugeschrieben, in dessen Manier sie allerdings ausgeführt sind. Gut erhalten und darum von weit befriedigenderem Eindruck ist eine Madonna mit dem Kind von Hans Memling, Herrn Gontard in Frankfurt a. M. gehörig; von besonderer Schönheit der feingezeichnete Kopf der Maria mit schon gemilderter Anmuth und elegischem Gefühlsausdruck. Zwei Bilder des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen, eine Verkündigung darstellend, werden gewiß irrig dem Jan van Eyck zugeschrieben, da der Charakter ein späterer ist und an die Memling'sche Manier erinnert. Leider sind auch diese verputzt, aber ohne daß der Eindruck geradezu unerfreulich geworden wäre. Wie andachtsvoll, wie ganz ihrem hehren Beruf anheimgegeben vernimmt nicht Maria die Botschaft, wie weihevoll redet nicht der Engel zu ihr! Zu bedauern ist es, daß die Bilder in die zweite Reihe verwiesen waren und in kastenartigen Rahmen, noch dazu hinter Gläsern, staken. Nicht uninteressant dürfte die Bemerkung sein, daß auf der bedeutungslosen Inschrift des Gewandsaumes des Engels Gabriel (?SSIHIOBOHBRABIT) sich dasselbe H zeigt, wie auf dem Gemälde im Hospitale zu Brügge bei dem Namen Memling's. Herrn Nauter in München gehört eines der merkwürdigsten Bilder, ein Portrait Philipps I., des Schönen, Königs von Spanien, der im Brustbild mit dem Scepter in der Hand rechtshin blickend dargestellt ist. Die Auffassung ist schlicht, die Ausführung sehr sorgfältig, die Karnation bräunlich warm, die ganze Farbengebung tief und klar. Das Bildniß gilt für Hans Memling, woran aber nicht zu denken, weil der Dargestellte das Alter von etwa 23 Jahren hat, also gegen 1501 gemalt sein müßte, während Memling bereits 1495 nicht mehr am Leben war. Näher liegt es, an Jan Mostaert zu denken, der am burgundischen Hofe lebte und nach dessen Gemälden P. de Jode und Cornelis de Visscher das Bildniß des gleichen Fürsten gestochen haben. Nach dem vorliegenden existirt ein Stich in 8°, bez. J. Janssonius exc. Interessant ist auch die Krönung eines Kaisers, demselben Besitzer gehörig. Ganz besondere Beachtung fand die Madonna mit dem Kinde, von Heiligen umgeben, in einer klaren Landschaft, die wohl mit Recht dem durch Weale's Bemühung neu entdeckten Gerard David van Ouwater zugeschrieben wird. Die Figuren sind fast die gleichen, die sich auf dem beglaubigten Bilde des Meisters in Rouen befinden, und stimmen auch so ziemlich mit dem der Münchener Pinakothek neu einverleibten Gemälde überein. Die Farbe ist tief, gegen das Bräunliche und Violettliche ziehend, die Ausführung weicher als bei den früheren Meistern.

Die fränkischen und schwäbischen Schulen sind zum Theil in ihren Spitzen vertreten. Von Wohlgemuth hat die Münchener Frauenkirche ein interessantes Bild, den Auszug der Apostel in halblebensgroßen Figuren, eingesandt. Von Dürer sind drei Bilder zu sehen. Bei zweien können wir die Zeit ihrer Entstehung bestimmen, das eine, das herrliche Portrait des Hieronymus Holzschuher vom Jahre 1526, das zweite, der Heiland im Brustbild, mit der Linken die Weltkugel

haltend, mit der Rechten segnend, ein Bild, das leider durch Uebermalung in den Fleischtheilen gelitten hat. In dem Verzeichnisse, das W. Imhof d. Ae. 1573 und 74 fertigte, heißt es: „Der Saluator So Albrecht Dürer nit gar ausgemachtt hat kost mich Selbst 30 fl.," in dem Inventar seiner Erben 1580: „Item ein Saluator Von Oelfarben Albrechts Dürrers Hand vmb 30 fl.," und in dem Verzeichnisse, das diese Erben an Rudolf II. 1588 schickten: „Ein Salvator, ist das letzte Stück, so er gemacht hat." Ein Zettel auf der Rückseite besagt: Dieß Bild von Alb. Dürer hat Imhof vom Birkheimer und ich vom Imhof, Haller von Hallerstein. Aus dem Haller'schen Nachlasse ging es durch zwei Hände, bis es der Restaurator Reichardt in München erwarb. Wir können es um so mehr mit obigem Salvator identificiren, als es noch nicht vollendet ist; besonders in den Fleischtheilen (soweit sie nicht übermalt sind) und dem Haar steht erst die Untermalung, auch ist das Monogramm noch nicht beigesetzt worden. Die Farbe ist von glasartiger Leuchtkraft, und die Lichter der Haare sind außerordentlich fein, ja graziös hingesetzt. In Sighart's bayerischer Kunstgeschichte findet sich danach ein Holzschnitt. Vortrefflich und dabei noch gut erhalten ist der Kopf eines alten Mannes, Herrn v. Holzschuher in Augsburg gehörig. Der sogen. Hans Baldung Grien ist eine rohe, klobige Arbeit, viel besser dagegen Matthias Grünewald's Maria in der Glorie vom Herzog Ernst von Sachsen verehrt, hinter welchem der h. Bartholomäus, ein Bild von kräftiger Farbe und jedenfalls den sechs Heiligen aus Faber's Sammlung in Stuttgart überlegen. Minder feiner Kolorist als Holbein, minder strenger Zeichner als Dürer und weniger zierlich durchgebildet als L. Cranach, möchte Grünewald in neuester Zeit doch etwas überschätzt worden sein. Wie ein Märchen muthet uns das Bildchen von A. Altdorfer (mit Monogr. u. 1531 bezeichnet) aus der Faber'schen Sammlung an. Ein fürstliches Paar wird beim Eintritt in ein prächtiges Renaissanceschloß durch einen Krieger, der einen Humpen schwingt, bewillkommnet. Auf der kolossalen Schleppe der vornehmen Personen sitzen arme Leute, eine Mutter, die einem Kinde zu essen giebt, eine andere mit einem Spinnrocken u. a. m., wohl eine Schilderung des Ueberflusses und der Armuth. Gelungener als diese, ohnedem kleinen, Figuren ist die Landschaft, die sich in reichen Formen dahinter ausbreitet, rechts einen Wald, in der Mitte ein Flußthal, oben einen leicht bewölkten Himmel zeigend.

Dem alten schwäbischen Hauptmeister M. Schongauer werden drei Bilder beigemessen, von denen die Verkündigung Mariä von Dr. E. Förster in seiner deutschen Kunstgeschichte und in den Denkmalen im Stich veröffentlicht worden ist. Dies, ohnedem sehr übermalte, Bild ist aber viel zu schlecht für Schongauer. Auch bei den beiden andern Bildern werden wohl nur Wenige für die Aechtheit stimmen. Am interessantesten sind die beiden Hans Holbein's vertreten. Wohl unrichtig ist die Madonna mit den Maiglöckchen im Besitze des Pfarrers Schmitter-Hug in Ragaz, auch von Woltmann auf den Namen des Jüngeren getauft. Obwohl sehr stark restaurirt, läßt sie doch den Styl des alten Holbein noch erkennen. Der Inschrift zufolge ist sie in Augsburg entstanden und zwar nach der Renaissanceumrahmung und der lateinischen Inschrift eher nach als vor 1512. Als sehr verwahrlost stellt sich das Votivbild der Familie Schwartz, im Besitze des Bankiers von Stetten in Augsburg, dar. Nach der etwas derben aber festen Behandlung, die sich insbesondere in der Mehrzahl der Bildnisse unten zu erkennen giebt, nach der sichern Erfassung der Persönlichkeiten und den Typen der göttlichen Gestalten oben, ist das Bild aus der Hand des alten Holbein hervorgegangen, Vortrag und Farbe weisen auf ihn hin. Woltmann will, wie in seinem Werke, es freilich auch neuerdings in einem Aufsatz in der „Süddeutschen Presse" No. 181 dem jungen Holbein zutheilen, der es in der Werkstatt des Vaters und in dessen Auftrag gemalt habe, und beruft sich auf die Verwandtschaft Gottvaters mit einem der Zuschauer auf dem Sebastiansaltare, vergißt aber, daß dieser Typus dem alten Holbein sehr geläufig ist. Zudem dürfte nach meiner Meinung auch der Sebastiansaltar, welcher die Typen des Vaters in ihrer Steigerung zu zeigen, und in Form und Ausdruck den gereiften Künstler, der weiß, was er giebt, uns vor die Augen zu führen scheint, von dem Alten herrühren. Der größte Anziehungspunkt der Ausstellung ist die Madonna des Bürgermeisters Meier aus dem Besitze der Frau Prinzessin Karl zu Darmstadt. Das Gemälde bietet bekanntlich dieselbe Komposition wie das in Dresden dar. Woltmann, der früher das letztere für eine Wiederholung von der Hand des Meisters gehalten hatte, spricht nun in dem beregten Aufsatze seine Ansicht dahin aus, daß dasselbe in der Zeit, als sich das Original in Holland befand,

verfertigt worden sei. Er weist nach, daß für das Darmstädter Bild die Tradition die wahrscheinlichere sei, betont die Modernisirung des Dresdener und besonders den Umstand, daß das Grün des Kleides der Dresdener Madonna durch den Mißverstand des Kopisten entstanden sei, der, durch den vergilbten Firniß getäuscht, das Blau für Grün genommen hatte, eine Farbe, die an dieser Stelle aller Tradition widerspricht. Sonderbarer Weise hat im Darmstädter Exemplar die rechte Hand des nackten Knäbleins unten insofern einen Finger zu viel, als der Daumen durch die Hand des Jünglings gedeckt wird und doch noch fünf andere Finger sichtbar werden: ein Verstoß, den sich wohl der Meister, kaum aber der Kopist, wenn er ihn nicht im Originale fand, erlaubt haben würde. Das Bild ist mit dem solidesten Impasto gemalt, und zwar ganz gleichmäßig, die Ausführung der Haare, des Goldschmuckes und des Teppichs sehr sorgfältig, wenn auch nicht mit niederländischer Feinheit. Geleugnet darf übrigens nicht werden, daß der Vortrag stumpfer und minder geistreich ist, als auf den beiden Bildnissen von Holbein (aus den Jahren 1533 und 1541), welche Herr Suermondt uns vorgeführt hatte. Zudem schadet auch der äußerst gelbe Firniß. Hie und da sind ein paar Löcher in ungeschickter Weise zugestopft worden, was jedoch nicht die Wirkung beeinträchtigt. Drei neue Behauptungen stellt Woltmann in jenem Aufsatze auf, zwei, wie ich glaube, mit Recht, die dritte mit Unrecht. Die hinter der Gattin des Bürgermeisters, Anna Tscheckapürlin, Kniende, scheint allerdings, wie W. bemerkt, eine verstorbene ältere Gemahlin zu sein. Recht hat er auch mit seiner Behauptung, daß der Charakter der Architektur des Darmstädter Exemplars mehr verstanden und der Renaissance entsprechend ist. Daß aber die Verstorbene nachträglich noch über schon fertige Theile hineingemalt ist, wenn auch von Holbein selbst, wie W. meint, und daß der Schatten auf ihrem Gesicht und Kopftuch durch das durchgewachsene Blau des Aermels bewirkt werde, will mir nicht recht einleuchten. Vor Allem ist der betreffende Theil ebenso pastos gemalt, als die andern, aber nicht etwa über den bereits fertigen Aermel, wodurch ein doppelter Auftrag entstanden sein würde, sondern ganz gleichmäßig, und sodann findet sich der gleiche Schattenton des Fleisches und Kopftuches mit derselben Nüancirung auch bei den andern Figuren und den übrigen Theilen des betreffenden Kopfes, wo Schatten vorkommen. Wäre das Blau durchgewachsen, so wäre auch der Ton ein anderer. Er ist wol als Schlagschatten zu betrachten, da die Frau am weitesten zurückstehend von dem Aermel der Madonna sehr gut einen solchen empfangen kann, und der Schatten zudem der Todten ein, wol beabsichtigtes, unterschiedenes Aussehen verleiht.

Unter den Gemälden der schwäbischen Schule haben wir noch der beiden Bildnisse des Kaufmanns Mörz und seiner Ehefrau, Afra Rehm, aus dem k. Maximiliansmuseum in Augsburg zu erwähnen. Sie sind recht verdienstliche Bilder, aber gewiß nicht von Holbein, wie angegeben wird, eher von Amberger. Dann der Belagerung des Ortes Weihengay bei Lauingen durch Kaiser Karl V. im schmalkaldischen Krieg. Gehört der Stadt Lauingen. Es zeigt uns das Lager mit seinen mannigfachen Scenen, wie der Kaiser die sich Ergebenden empfängt, wie die Landsknechte sich gebärden u. s. f., ferner den Ort selbst und rechts die Stadt Lauingen. In kulturgeschichtlicher Beziehung nicht uninteressant hat das Gemälde wenig Kunstwerth. Burgkmair's Richtung ist zu erkennen, aber schon ist die Farbe schwer geworden, die Köpfe, wenn auch noch fleißig ausgeführt, sind geistlos, die Bewegungen einförmig und die Landschaft ohne jeden Natursinn ausgebildet. Selbst Feselen, von dem wir ein ähnliches Bild in der Pinathotek besitzen, ist dem Maler, Matthias Gerung von Nördlingen, überlegen. Im Mittelgrund etwas nach rechts sitzt der Maler selbst zeichnend, darüber ein Papierstreifen, mit 1551 und [Monogramm]. Links oben steht eine erklärende Inschrift in Versen, darunter rechts O · W · [Monogramm] O · N und 1 · 5 · 5 · 1, links RENOVATVM EST [Monogramm] 1 · 7 · 5 · 8.

Von Lucas Cranach ist ein Parisurtheil da, von 1528, von seinem Sohne eine Madonna. Irrig wird ihm ein weibliches Bildniß zugeschrieben, das einem schwäbischen Meister zugehört, und von derselben Hand, wie das männliche Porträt, Nr. 89, H. Holbein fälschlich betitelt, herzurühren scheint.

Ein interessantes Porträt, angeblich Franz II. von Frankreich, in Wirklichkeit aber Eduard V. von England darstellend, geht unter dem Namen Jean Clouet, gen. Janet. Nach Woltmann findet man in einigen der besten Bildnissen dieser Zeit, die sich in englischen Sammlungen befinden, die gleiche Hand wieder.

Unter den spätern niederländischen Schulen dankt man insbesondere den von Herrn Suermondt ausgestellten Werken einen großen Genuß. Bilder von Rubens, Rembrandt, Ruisdael, Hals, van der Meer, van der Neer und Andern werden dem entzückten Auge vorgeführt. Eigenthümlich sind die beiden Jacob van Ruisdael, da sie Gegenstände, ein Stadtinneres von Amsterdam und einen Blick auf die Stadt Haarlem, zur Anschauung bringen, wie man sie von dem Meister nicht gewohnt ist. Herr Sedelmeyer aus Paris und Wien hatte ein paar Porträts von Hals ausgestellt, die denen von Suermondt nichts nachgaben. Ein interessantes Bild, dem Generalsekretär Hartmann in München gehörend, war auch das Thierstück, eine der seltenen Jugendarbeiten, von Paul Potter. Am Fuß eines nach links abfallenden Hügels sind Kühe, Schafe und Ziegen gelagert, ein Knabe bläst auf der Flöte, ein Mädchen singt dazu. In Auffassung und Formengebung hat das Bild große Verwandtschaft mit den bekannten Radirungen von 1643 und 1644. Der Ton ist bräunlich warm, die Behandlung äußerst solide, wenn auch noch nicht so frei wie später. Ueber die van der Meer's erlaube man mir noch einige Bemerkungen. Als Jan van der Meer von Haarlem sind zwei Landschaften bezeichnet, die eine Ansicht Haarlem's von der Wasserseite, die andere ein Blick von den Dünen. Jan van der Meer von Delft sind drei Bilder genannt, ein sich vor einem Spiegel putzendes Mädchen, ein Hof mit einem Seifenblasen machenden Knaben und eine Landschaft mit zwei Bauernhäusern in kräftigster Sonnenbeleuchtung. Die Dünen, die sonnige Landschaft und der oben ebenfalls von der Sonne beschienene Hof sind ganz wunderbare Meisterwerke, in Rembrandtschem Tone; wie unvergleichlich klar und warm die Farbe, wie trefflich das Impasto, wie gesund die ganze Erscheinung! Sollten nicht die Landschaften von Einem Meister sein? Bei dem Mädchen vor dem Spiegel ist die Behandlung weniger kräftig, mehr tuschend, und, wenngleich von unleugbarem Reiz, doch minder schlagend in der Wirkung. Auch die Ansicht von Haarlem, die viel Verwandtschaft mit J. van Ruisdael hat, scheint mir weniger bedeutend. Obgleich die kühle Stimmung gut durchgeführt ist, und die Wolken klar am Himmel aufziehen, ist die Behandlung doch oberflächlicher und glätter. Könnte nicht vielleicht die von Willigen (Haarlemsche Schilders) erwähnte Landschafter van der Meer, obige Bilder gefertigt, der Delft'sche van der Meer aber blos Interieurs, und die Ansicht von Haarlem ein anderer Landschafter gemalt haben? Aus diesen Bemerkungen wird man ersehen haben, daß auch in der spät niederländischen Kunst die Ausstellung so viel bietet, daß man den feinen Natursinn, mit dem diese Meister sich an unser Gemüth wenden, aus vollster Seele genießen kann.

München, Ende August.

Wilhelm Schmidt.

Recensionen.

Hermann Weiß, Kostümkunde. Handbuch der Geschichte der Tracht und des Geräthes vom 14. Jahrh. bis auf die Gegenwart. Stuttgart. Ebner und Seubert, 1. bis 4. Lieferung. 1866 bis 1868. 8.

Mit diesem neuen Werke, dessen vier erste Lieferungen wir hier anzuzeigen haben, beginnt der Verfasser die Schlußarbeit seines großen Unternehmens, der Darstellung des Kostüms aller Kulturvölker und aller Zeiten. Es ist die dritte Abtheilung der „Kostümkunde", bestimmt die Geschichte dieses Gegenstandes, die im ersten Werke mit Altägypten begann, bis auf die Gegenwart herabzuführen. Die erste Abtheilung erschien als „Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und des Geräthes der Völker des Alterthums", die zweite als „Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter vom 4.. bis zum 14. Jahrhundert", die dritte ist wiederum zum „Handbuch" geworden. Wir schließen aus diesem wechselnden Titel schon, daß die drei Abtheilungen eigentlich selbstständige Werke sind, nur durch die Gemeinsamkeit des Stoffes, den sie chronologisch fortführen, ge-

bunden. Wir sehen auch sonst — habent sua fata libelli —, daß mittlerweile Veränderungen mit dem Werke vorgegangen sind. Die erste Abtheilung, die mit ihrer ersten Lieferung im Januar 1856 begann und mit der zehnten im Jahre 1860 abschloß, zog auch die Architektur in den Bereich der Darstellung hinein, indem der Verfasser damals den Ausdruck Kostümkunde in einem ungewöhnlich weiten Sinne nahm; die zweite und dritte Abtheilung haben die Architektur weggelassen und nur die Tracht und das Geräth zum Gegenstand behalten. Die dritte Abtheilung hat auch die allgemeinen geschichtlichen Exkurse, welche die einzelnen Abschnitte einleiteten, sowie die Specialcitate unter dem Text, mit denen die beiden Abtheilungen reichlich versehen waren, so ziemlich aufgegeben oder wenigstens äußerst beschränkt. Wir sind darüber dem Verfasser nicht gram. Die geschichtlichen Exkurse, die nicht geringen Raum einnahmen, trafen ohnehin nicht recht, worauf es doch ankam, den inneren geistigen Zusammenhang zwischen den Kostümformen und der Weltgeschichte, und was die für Künstler leichter entbehrlichen Specialcitate betrifft, so hatte der Verfasser die Gründlichkeit seiner Arbeit bereits hinlänglich dokumentirt. Abgesehen davon, daß wir in Deutschland mit dem Worte Kostüm doch höchstens nur das alles bezeichnen, was der Mensch an sich trägt, oder vielmehr an sich legt, was zur Bekleidung oder zum Schmucke seiner Person gehört, so war der Plan des Verfassers zu weitschichtig, um den Inhalt in den Rahmen, den er sich dachte, fassen zu können, sobald der Gegenstand mit entsprechender und gleichmäßiger Vollständigkeit abgehandelt werden sollte. Wider Vermuthen, aber ganz nothwendig, wuchs die erste Abtheilung, die doch nur einen Band bilden sollte, auf 1432 Seiten an, und auch die zweite, welche den Bau hinwegließ, umfaßt 932 Seiten; die dritte wird voraussichtlich nicht mit dieser Zahl sich begnügen, trotz abermaliger Beschränkung des Inhalts.

Wie gesagt, sind wir aber keineswegs geneigt, diese Ungleichheiten, diese Veränderungen im Plane gerade für Fehler zu halten. Es sind durch den Zeitraum der Jahre, die dazwischen liegen, leicht entschuldigte Ungleichheiten, welche die Güte des Inhalts nicht beeinträchtigen. Die Brauchbarkeit des Werkes, welche doch zuerst in Frage kommt, hat nicht gelitten und die Handlichkeit ist erhöht worden. Die Vorzüge, die wir dem Buche schon früher nachgerühmt haben, sind dieselben geblieben: der Fleiß und die Genauigkeit der Arbeit, die allgemeine Richtigkeit und Zuverlässigkeit des Inhalts und die Klarheit der formellen Darstellung. Der Verfasser ist seines Stoffes Herr als Künstler wie als Gelehrter. Einzelne Punkte, in denen wir von ihm abweichender Ansicht sind, können diesem Urtheil keinen Eintrag thun.

Nach einer Einleitung, in welcher die Entwickelung der Trachten und des Geräths während des 12. und 13. Jahrhunderts recapitulirt wird, beginnt der Verfasser das vorliegende dritte Werk oder die dritte Abtheilung mit dem Anfang des 14. Jahrhunderts. Dieser Zeitpunkt als Schluß des einen und Beginn des andern Werkes scheint uns nicht glücklich gewählt; auch mögen es wohl mehr äußere Gründe der Symmetrie gewesen sein, die den Verf. dazu bewogen haben. Es gab damals keinen Unterschied in der Entwickelung seines Gegenstandes, keinen Umschwung oder Wechsel des Charakters im Kostüm, groß und bedeutend genug, um Mittelalter und Neuzeit zu scheiden. Die Zeit um das Jahr 1300 bietet weder in der Tracht noch im Geräth, noch überhaupt im Kunststil oder in der Kultur einen bemerkenswerthen Abschnitt dar. Die Gothik war fertig, und wenn ihre Ausbildung dem Mittelalter angehört, so kann doch ihr fernerer Gang nicht der Neuzeit zugetheilt werden. Erst um die Mitte des 14. Jahrhunderts beginnt eine bemerkenswerthe, höchst bedeutende Veränderung des gesammten Kostüms, welche der Verfasser unseres Werkes selbst mit großer Einsicht und Ausführlichkeit schildert. Diese würde jedenfalls einen besseren Gränzstein abgegeben haben, als der vom Verfasser erwählte Zeitpunkt, wenn sie sich auch nicht entfernt mit jener Veränderung vergleichen läßt, welche auf der Scheide des 15. und 16. Jahrhunderts eintrat und von welcher wir, vollkommen richtig, den Beginn der Neuzeit datiren.

Die Zeit von 1300 bis 1500 bildet dem Verfasser die erste große Periode, innerhalb welcher er wie in den früheren Abtheilungen zuerst das Kostümliche, sodann das Geräth behandelt. Innerhalb dieser Periode und ihrer beiden Hauptabschnitte könnte die Zerlegung in Abschnitte und Zeitepochen bestimmter, die Gliederung deutlicher gewesen sein als sie es ist; die Darstellung würde dabei an Uebersichtlichkeit, der Gebrauch des Werkes an Handlichkeit gewonnen haben.

In der Entwickelung des Kostüms macht die westliche Hälfte Europa's, Frankreich und England, den Anfang, und es wird schon hier der interessante Umschwung um die Mitte des 14. Jahrhunderts eingehend geschildert. Bei der Darstellung der Schellentracht vermissen wir einige Abbildungen; wir stoßen darauf erst in der Besprechung der deutschen Tracht. Bei dieser Gelegenheit wollen wir die in dem Werke des Referenten: die deutsche Trachten- und Modenwelt, zusammengestellten, im Volksmund noch erhaltenen Reminiscenzen über die Schellentracht mit einem englischen Beispiel vermehren. Wir haben seitdem oft eine englische Mutter ihren Kindern eine Art Kinderlied vorsprechen hören, darin es von einer Dame heißt:

Rings on her fingers and bells on her toes,
You hear that old lady wherever she goes.

Man kann unbedenklich die Entstehung dieser Reime in das 14. oder 15. Jahrhundert versetzen. Sie erinnern an das: „Wo die Herren sind, da klingeln die Schellen".

Auf Frankreich und England läßt der Verfasser Deutschland und Skandinavien folgen, erst die civile Tracht, dann den Ornat und die Bewaffnung. Er konnte hier mit Recht um so kürzer sein, als charakteristische und originale Unterschiede wenig zu Tage treten und der Ornat der Herrscher und Würdenträger fast gar nicht ausgebildet oder nur zufällig entstanden war. Wenn es z. B. von Augsburger Rathsherren bei den älteren Schriftstellern heißt, daß sie schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts eine bestimmte Uniform oder Amtstracht, bestehend in schwarzen, mit Pelz verbrämten Ueberröcken, schwarzen Mützen und flachen Hüten, nebst Schuhen und Strümpfen aus einem Stück (S. 263), getragen hätten, so ist das entschieden ein Irrthum.

Den 3. Abschnitt bildet Italien, das sich allerdings in seiner Kostümentwickelung wesentlich von den cisalpinischen Ländern unterschied, wenn auch im Großen und Ganzen die Mode eine und dieselbe war, wenigstens dem Charakter nach. In Italien blieben viel länger die einfachen, mehr plastischen Gewänder des früheren Mittelalters, dann aber im 15. Jahrhundert machten auch sie, und vielleicht mehr noch als im Norden, in Farben und Formen der Phantasterei Platz, welche das ganze Trachtenwesen damals ergriff. Trotz der Phantasterei erscheinen aber in Italien nicht so unschöne Formen, wie die Ausgeburten französischer und englischer Geckenhaftigkeit. Sie blieben immer noch für die großen Maler der Frührenaissance und ihre Vorliebe für glänzende Prachtentfaltung verwendbar, wenn sie auch nichts von der wiederauflebenden Antike annahmen.

Der nächste (vierte) Abschnitt über Spanien, über dessen Trachtengeschichte zu dieser Zeit bisher eine ausführliche und zusammenhängende Darstellung fehlte, muß als ein besonderes Verdienst des Verfassers betrachtet werden. Allerdings folgt auch die spanisch-christliche Tracht in den Hauptformen der allgemeinen mittelalterlichen Mode, aber die Berührung mit den Arabern, der vorhandene Reichthum, der herrschende Luxus und vor allem auch die Eigenthümlichkeit der zur Kleidung gebrauchten kostbaren Stoffe, die aus sarazenischen oder ursprünglich sarazenischen Fabriken stammten, ließen doch viele absonderliche Bildungen entstehen. Ihr Vergleich mit den Trachten anderer Länder ist immerhin interessant, wenn sie auch nicht zur Gestaltung einer spanischen Nationaltracht führten, da auch sie nur vorübergehende Mode waren.

Dasselbe Verdienst muß auch dem fünften Abschnitt, der von Rußland, Polen und Ungarn handelt, zugeschrieben werden, obwohl der Verfasser das Meiste schon in dem zweiten der oben erwähnten Werke (Kostümkunde .... vom 4. bis zum 14. Jahrhundert") mitgetheilt hatte, wo insbesondere das Verhältniß zu Byzanz in kunst- und kulturgeschichtlicher Beziehung bedeutsam hervortrat. Freilich reichen die Quellen zu einer gründlich historischen Entwickelung und Herleitung nicht aus, und der Verfasser ist gezwungen, — ein allerdings etwas bedenkliches Verfahren — moderne russische Volkstrachten mit herbeizuziehen. Da wir nicht wissen, ob diese im Mittelalter so oder ähnlich gewesen, war es wohl besser, sie dem letzten Abschnitt seines Werkes vorzubehalten. Die wenigen Abbildungen und Bemerkungen über Polen und Ungarn geben zu erkennen, daß es mit dem hohen Alter der vielgerühmten Nationaltrachten dieser Länder auch nicht weit her ist und daß diese Völkerschaften im Mittelalter der Mode zugänglicher waren, als sie es heute zu sein scheinen oder sein wollen. Mit vollem Recht nimmt der Verfasser die Festsetzung der polnischen Tracht erst vom 16. Jahrhundert an,

als gleichzeitig auch bei uns die ersten Volkstrachten entstanden. All das ist Geschöpf der modernen Zeit.

Es folgt nun die Besprechung des zweiten Theiles der ersten Periode, nämlich des Geräthes im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert. Da aber dieser Gegenstand in der vorliegenden vierten Lieferung noch nicht abgeschlossen ist, so unterlassen wir es jetzt, auf das Fragment einzugehen und werden damit bei der Anzeige der nachfolgenden Lieferungen beginnen.

J. Falke.

Die Wohnhäuser der Hellenen. Nach den Quellen und den neuesten Forschungen dargestellt von Arthur Winckler, Dr. phil. Berlin, S. Calvary & Co. (G. H. Simon) 1868. gr. 8. 129 Seiten und 1 Tafel.

Vorliegendes Werk zerfällt in zwei Theile: I. Das Anaktenhaus, II. Das städtische Wohnhaus. Es ist sehr zu bedauern, daß dem Verfasser zu spät, erst nach Vollendung seines Werkes (S. 16 Anm.), von dem Aufsatze Hercher's (Hermes, Bd. I S. 263) Kunde geworden ist, sonst würde er sich wohl gehütet haben, den Spuren Früherer folgend, das Haus des Odysseus nach Homer's Schilderung rekonstruiren zu wollen. Zwar ist er weit entfernt, den Gell'schen Phantasiegebilden sein Ohr zu leihen, im Gegentheil bezeichnet er dessen Berichte als auf absichtlicher Täuschung beruhend; aber doch legt er theilweise die von Thiersch gefundenen scheinbaren Ueberreste der ithakesischen Königsburg seinem Aufbau zu Grunde und ist jedenfalls noch weit von dem mit Recht von Hercher vertretenen Standpunkte entfernt, daß für Homer die Maße und Zahlen nur poetische Bedeutung haben, und daß, wenn man auch aus ihm die Aufeinanderfolge einzelner Theile des Hauses kennt (ich sage allgemein „des Hauses", denn daß die ganze Beschreibung von Ithaka sammt dem Palast des Odysseus nur eine Fiktion des Dichters ist, ebenso wie die vom Hause des Alkinoos, darf nach Hercher keinem Zweifel mehr unterliegen), man deshalb noch nicht berechtigt ist, einen bis in's Einzelne gehenden Plan durch Linien zu fixiren. Verhindert uns doch einmal daran das Fehlen jeder Größenangaben und zweitens die Unbestimmbarkeit einzelner Räumlichkeiten, wie des Schlafgemachs des Odysseus und Telemachos, ferner aber auch die Willkür, mit welcher der Dichter je nach Bedürfniß die in einem früheren Gesang fixirte Oertlichkeit verändert. Also wenn er (um bei den von Hercher angeführten Beispielen stehen zu bleiben) neben den zwei gewöhnlich erwähnten Thüren des Männersaals, deren eine in's Freie, die andere in's Frauengemach führt, plötzlich eine ὀρσοθύρη öffnet, damit Melanthios den waffenlosen Freiern Waffen zum Kampfe gegen den zurückgekehrten Helden zutragen könne, so wäre es ein vergebliches Bemühen, nur die Stelle, wo die ὀρσοθύρη sich befunden, aufsuchen zu wollen. Während dem Dichter der Begriff des Hauses im Allgemeinen fest steht, erlaubt er sich nach Belieben individuelle Züge, Einzelheiten, deren er benöthigt ist, hinzuzufügen, um sie gleich darauf, nachdem sie ihre Schuldigkeit gethan, wieder fallen zu lassen. Brauchte er doch bei seinem naiven Auditorium nicht zu fürchten, wegen des Verbleibs der einen oder andern Lokalität interpellirt zu werden.

Es ist umsomehr zu bedauern, daß der Verfasser den Aufsatz Hercher's nicht zu Gesicht bekommen hat, als er nun so ganz umsonst große Mühe aufgewandt hat, nach den besten Abhandlungen über das homerische Wohnhaus (er fußt vorzüglich auf Rumpf, de aedibus Homericis) und nach dem Gedichte selbst die einzelnen Theile zu bestimmen und in ihrer gegenseitigen Lage anzugeben.

Einer ähnlichen Gefahr war er in dem zweiten Theile (S. 61), wo das städtische Wohnhaus, wie es in den besten Zeiten des griechischen Volkes üblich war, behandelt wird, nicht unterworfen. Es ist auch hier rühmend hervorzuheben, daß er mit Eifer in den Quellen und in den neueren Schriften geforscht hat, wenn er auch der Gefahr nicht entgangen ist, Gewährsmänner von ganz verschiedenem Zeitalter und demgemäß verschiedener Geltung mit durchaus gleicher Wichtigkeit an-

zuführen. Den Angaben des Vitruvius getreu zu folgen, hat er glücklicherweise vermieden, was um so mehr anzuerkennen ist, als die Architekten (auch der Verfasser ist Architekt) sonst leicht geneigt sind, dem römischen Schriftsteller unbedingten Glauben zu schenken. Seine Untersuchungen sind nun ziemlich eingehend; er behandelt nicht bloß die allgemeinen Theile des griechischen Wohnhauses (worin er meist Bötticher und Becker folgt), sondern will auch genaueren Aufschluß über einzelne Punkte geben, die sonst weniger berücksichtigt werden, wie über die Dächer, die Latrinen, die Fenster, Thüren, Schlösser u. s. w., und zwar meist auf ansprechende Weise. Freilich hat er es dem Leser etwas schwer gemacht, ihm zu folgen; mitunter ist man wegen seiner Schreibweise gezwungen, ein und dasselbe Stück mehrere Male zu lesen, um die Meinung des Verfassers heraus zu finden.

Von Einzelheiten will ich hervorheben, daß er S. 55 noch immer der alten Ansicht huldigt, nach welcher die unterirdischen durch Ueberkragung gebildeten Gewölbe zu Mykenä und Orchomenos Schatzhäuser sind, ohne zu bedenken, daß auch die Heroen schwerlich ihre Schätze außerhalb ihrer Burgen aufbewahrt haben werden.

R. Engelmann.



Ende des IV. Bandes.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Vierter Jahrgang.

Leipzig 1869. Verlag von E. A. Seemann.

Inhaltsverzeichniß.

Die kleineren Artikel und Notizen sind in dieses Verzeichniß nicht aufgenommen.

Korrespondenzen.

Nekrologe.

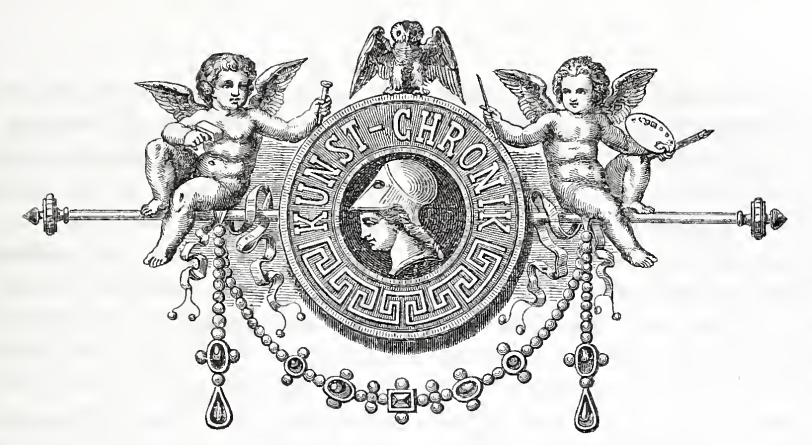
Kunstliteratur.

IV. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

16. October.



Nr. 1.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

„Die französische Gesellschaft für Kupferstich.“

M. Th. In deutschen Kunstvereinen herrscht die Gepflogenheit, die Theilnahme der Mitglieder durch Lotterien rege zu erhalten, bei welchen Gemälde die Treffer bilden, als Nieten aber Kupferstiche erscheinen. Ist nun schon diese Verwendung zur Bedeckung der Blößen dem Ansehen und Gedeihen der Kupferstechkunst nicht günstig, so wird die beliebte Handhabung dieser Einrichtung dem Kunstzweige geradezu verderblich. Stiche ersten Ranges oder frische Platten geben sich natürlich nicht leicht zu solchen Lückenbüßern her, man begnügt sich also mit der Mittelmäßigkeit oder mit Verwendung von bereits benutzten ausgedruckten Kupferplatten. Was Wunder, wenn ein gescheidtes Vereinsmitglied — das dem Sprüchworte gemäß bekanntlich nie einen Treffer macht und vielleicht auch über keinen geräumigen Dachboden verfügt — nur mit einem Seufzer der alljährlichen Vermehrung seiner Blätter größten Formates entgegensieht! Und das ist alles, was im deutschen Publikum bis auf den heutigen Tag für diesen Hauptzweig künstlerischer Reproduktion geschieht.

Anders wachen unsere Nachbaren jenseits des Rheines über ihren durch Mode und Industrie gefährdeten Kupferstich. Sie begnügen sich nicht mehr damit, daß die kaiserliche Regierung der Chalkographie des Louvre die Mittel zu erhöhter Thätigkeit gewährt und daß die gute Stadt Paris, diesem Beispiele folgend, eine Reihe von Kupferstechern mit Aufträgen versieht. Als wollten sie den ihnen von unserer Seite so gerne gemachten Vorwurf mangelnder Initiative zu Schanden machen, verfolgen sie überdieß auf dem Wege der Association das gleiche Ziel, indem sie ihren Kupferstich durch würdige Aufgaben vor den degradirenden Einflüssen des Marktes und der Spekulation zu schützen suchen. Sicher ist es nicht bloße Liebhaberei für diesen besonderen Kunstzweig, was in hervorragenden französischen Künstlern und Gelehrten diesen Entschluß gezeitigt hat; vielmehr haben sie für den guten Kampf, den sie da kämpfen, einen höheren, allgemeineren Rechtstitel. Sie können sich der Ueberzeugung nicht verschließen, daß der ehrwürdige Bau ihrer nationalen Kunst kein Gebilde des Zufalls ist, aus dem man einzelne Glieder beliebig preisgeben und verfallen lassen kann, ohne daß Alles darunter leidet. Sie wissen, daß wenn die feindseligen Elemente nur erst den einen Stein zerbröckelt haben, sie bald auch den andern angreifen können, um endlich den Bestand des Ganzen zu untergraben. Ist nur erst der Kupferstich todt gemacht, dann soll auch das Portrait überflüssig werden; mit der Schädigung der Bildnißmalerei aber wird schon die Historie mitten in's Herz getroffen; und was das Traurigste ist, nebenher geht die theoretische Verläugnung der Grundsätze, auf welchen alle Kunst beruht. Darum gilt es zunächst, den Kupferstich zu retten und in diesem Sinne wurde vor kurzem „die französische Gesellschaft für Kupferstich“ in's Leben gerufen.

Glänzende Namen stehen an der Spitze des Unternehmens. Präsident der Gesellschaft ist Henriquel Dupont und wo in aller Welt fände sich wohl ein würdigeres Haupt! Der edle Greis, dessen zwei und siebenzigstes Lebensjahr immer noch seine 365 Arbeitstage hat, trägt wohl unbestritten unter allen Mitstrebenden die Palme der Kupferstechkunst; selbst Paul Toschi, wenn er noch lebte, würde sie dem Stecher der Vermählung der h. Katharina nach Correggio nicht streitig machen; der Aetzdruck seines neuesten Werkes, Christus in Emaus nach Paul Veronese

im Louvre verspricht nur einen neuen Beleg dafür. Henriquel bleibt der bedeutendste lebende Meister nicht bloß in Frankreich, wenn er auch in der Weltausstellung von 1867 keinen großen Preis erhalten, weil er es, im Gegensatze zu den Pariser Malerfürsten verschmähte, sich selbst damit zu betheilen; so wie er ja auch vor Jahren den Salonpreis für den Hemicycle nach Delaroche ablehnte. Wer so wie er in Kunst und Selbstlosigkeit hors de concours steht, ist allerdings auf seinem Platze, wo es gilt Richter und Protektor seiner Fachgenossen zu sein. Vicepräsident ist der in Kiel geborene, in Frankreich als Ingres' Schüler berühmt gewordene Maler Heinrich Lehmann, Mitglied des Instituts. Weiter sind Comitémitglieder die beiden bekannten Kunstschriftsteller Charles Blanc, ehemaliger Directeur des Beaux-Arts und Vicomte Henri Delaborde, Institutsmitglied und Vorstand der kais. Kupferstichsammlung in Paris; endlich noch der Bildhauer Guillaume, Institutsmitglied und Direktor der École des Beaux-arts. Die Leitung der Geschäfte besorgt als Direktor der Gesellschaft der verdienstvolle Herausgeber der „Gazette des Beaux-Arts“ Emil Galichon.

Die „Societé française de gravure“ hat ausschließlich den Zweck, die Kupferstechkunst zu fördern und die Kenntniß von Meisterwerken bildender Kunst durch Stiche nach denselben zu verbreiten. Die Mitglieder der Gesellschaft theilen sich in zwei Klassen. Die Gründer leisten 100 Francs Jahresbeitrag und erhalten die Abdrücke vor der Schrift, die ihnen allein vorbehalten bleiben. Die Zahl dieser Gründer ist unwiderruflich auf 200 festgesetzt und nachdem sich die Gesellschaft kaum constituirt, haben die Anmeldungen diese Anzahl bereits ausgefüllt. Die übrigen Mitglieder zahlen jährlich 50 Francs und erhalten Abdrücke mit der Schrift, doch haben dieselben das Vorrecht, falls ein Gründer ausscheidet, an dessen Stelle zu treten, und wird über dießfalls erhobene Ansprüche eine Anciennetätsliste geführt. Aber auch die Abzüge für diese Mitglieder werden im Druck unterschieden von den gewöhnlichen Exemplaren, welche erst nach Befriedigung sämmtlicher Gesellschafter für den Kunsthandel angefertigt werden. Somit bilden also die Abdrücke der gewöhnlichen Mitglieder noch immer einen früheren, zweiten Zustand. Eine Subskription zu Zwecken des Kunsthandels wird nicht zugelassen und der Verkauf subskribirter Abdrücke durch ein Mitglied würde diesem das Recht auf die fernere Theilnahme an der Gesellschaft entziehen.

Mit der Leitung des Vereins ist ein auf fünf Jahre gewählter Ausschuß betraut, an dessen Berathungen der geschäftliche Direktor theilnimmt. Die Gesellschaft wird mindestens zwei Blätter im Laufe eines Jahres veröffentlichen. Die Folge derselben ist zwar an keine Regel gebunden und die Wahl der Publikation soll sich den Umständen anbequemen, doch werden die Kupferstiche schließlich je nach der Schule, dem das Original angehört, Serien bilden und mit entsprechenden Ordnungszahlen bezeichnet sein. Zur größeren Bequemlichkeit der Besitzer werden alle Platten auf Bogen gleichen Formates abgezogen.

Um sogleich mit der Veröffentlichung beginnen zu können, hat die Gesellschaft vorerst einige eben der Vollendung nahe Platten von den Künstlern erworben. In Folge dessen ist denn bereits das erste Blatt ausgegeben worden. Es ist die „Geliebte des Tizian“ im Louvre, gestochen von einem Zögling der Lyoner Kunstschule, Herrn Danguin. Wenn auch kein Werk ersten Ranges, ist es doch eine schulgerechte gewissenhafte Arbeit, die für einen Anfang aus dem Stehgreif immerhin genügen mag. Ungleich mehr verspricht schon die andere noch für dieses Jahr angekündigte Lieferung, ein Stich des trefflichen Flameng nach Ingres' Stratonice.

Für die Folgezeit aber werden durch die Gesellschaft nach dem bisherigen Programme folgende Reproduktionen veranlaßt und zwar nach Raffael: der Traum des Ritters in der brtitischen Nationalgalerie, die Madonna mit dem Fisch im Museum zu Madrid, das Porträt der Maddalena Doni in der Galerie Pitti, und der Raffael zugeschriebene plastische Wachskopf im Museum von Lille, zu welchem sich, nebenbei bemerkt, eine für die Beglaubigung höchst werthvolle Originalzeichnung in der Albertina in Wien befindet; nach Perugino: die Vermählung der heil. Maria im Museum von Caën; nach Tizian: das Portrait des Ariosto in der britischen Nationalgalerie und die himmlische und weltliche Liebe aus der Galerie Borghese; nach Ghirlandajo: die Heimsuchung im Louvre; nach Botticelli: Madonna mit dem Kinde aus der Sammlung des Hrn. Gabriel de Vendoeuvre; nach Paul Veronese: das Portrait des Andreas Doria in der britischen Nationagalerie; nach Sebastian del Piombo: Auffindung Mosis im Museum von Dijon; nach Luini: Bestattung der heil. Katharina in der Brera; nach Memling: Madonna mit Heiligen aus der Sammlung des Hrn. Gatteaux; endlich um auch dem Nationalbewußtsein Rechnung zu tragen, nach Philippe de Champaigne: das Bildniß Turenne's im Museum zu Chartres; nach Lesueur: die Vision des heil. Benedikt im Louvre, nach Ingres: ein Selbstportrait in der Sammlung des Hrn. Reiset, und das Bildniß Bartolini's bei Herrn van Praët.

Mit Absicht haben wir diese stattliche Reihe von Projekten hier aufgezählt, weil damit am besten die Richtung gekennzeichnet wird, welche der französischen Kupferstichgesellschaft gegeben wurde. Wie wir sehen, verfolgt sie ausschließlich die Zwecke der Kunst. Deßhalb geht sie mit ihren Aufträgen vorzüglich in das fünfzehnte, sechzehnte Jahrhundert zurück und führt so die reproducirende Kunst auf jenen Boden, auf dem allein sie wieder erstarken kann. Persönliche wie stoffliche Rücksichten sind vollständig aus-

geschlossen und auch die nationalen Momente sind dem höheren Gesichtspunkte untergeordnet. Wenn es in den Statuten auch nicht bemerkt ist, so zeigt doch die Praxis, daß die Gesellschaft ihr Augemerk vor Allem auf Wiedergabe klassischer Meisterwerke gerichtet und moderne, insbesondere aber lebende Künstler vollständig von der Konkurrenz ausgeschlossen hat. Diese Beschränkung ist von so tiefgreifender Bedeutung, daß sie wohl eine ausdrückliche Formulirung verdient hätte; theils um die Gesellschaft vor jedem Mißbrauch zu schützen für den Fall, daß einmal weniger würdige Männer an ihrer Spitze ständen als gegenwärtig; theils weil Zeitgenossen unmöglich ein ganz unbefangenes Urtheil über die Werke gleichzeitiger Künstler haben können. Mit Bestimmtheit können wir nie voraussehen, wie viel des Guten der wechselnde Geschmack und der freiere Ueberblick künftiger Zeiten an gepriesenen Kunstwerken der Gegenwart übrig läßt. Müssen daher einmal Anstrengungen gemacht werden zur Beschäftigung des Kupferstiches, dessen Denkmäler ja unvergänglich sind, so gebietet schon die Klugheit, sich an die ewigen Muster klassischer und historisch bedeutender Epochen zu halten.

Die Betonung dieser praktischen Frage entspringt dem naheliegenden Gedanken, daß es wohl an der Zeit wäre, auch in Deutschland etwas zur Hebung, Erhaltung, Rettung des Kupferstiches zu thun. Wir haben keine Chalcographie des Louvre, keine Hauptstadt, die Kupferstechern Aufträge ertheilt, — um so dringender ergeht die Aufforderung an das deutsche Volk, in die Bresche zu treten. Hier haben nun die überrheinischen Nachbarn ein Beispiel gegeben, dessen Nachahmung uns mehr ehren wird, als die ihrer Modetrachten und Kugelspritzen. Wenn es bei uns zu Lande noch an Theilnahme für den Kupferstich, an Verständniß für seine Bedeutung fehlen sollte, so kann man dem mit Thatsachen besser zu Hilfe kommen als mit Worten. Durch die lange Versäumniß sind allerdings der guten Kräfte immer weniger geworden. Diese Noth aber, weit entfernt abzuschrecken, muß vielmehr gerade ein Sporn sein, dieselben nicht ganz aussterben zu lassen. Mit dem Interesse des Publikums, mit der Werthhaltung ihrer Arbeit werden auch die Kräfte wieder wachsen. Auf so viele deutsche Kunstvereine, photographische und andere industrielle Gesellschaften, muß es doch wohl möglich sein, Eine deutsche Gesellschaft für Kupferstechkunst, Einen deutschen Kupferstichverein zu gründen und lebendig zu erhalten.

Die Gründung einer solchen, ganz Deutschland und Oesterreich gemeinsamen Gesellschaft ist gerade für die Pflege des Kupferstiches leichter durchführbar als für einen anderen Kunstzweig. Dazu bedarf es keiner Centralisirung, der Stich ist an keinen Raum gebunden, jedes Blatt hat Flügel; dagegen sind die Galerien, Museen und Privatsammlungen der verschiedensten deutschen Städte voll der werthvollsten Kunstschätze, die nur zum kleinsten Theil würdig reproducirt sind. Da blühen die schönsten Aufgaben und Arbeit vollauf, deren stete Ueberwachung leicht am anderen Orte durch Probedrucke besorgt werden können. Keller in Düsseldorf, Mandel in Berlin, Thäter in München, Schäffer in Frankfurt a. M., Jacoby in Wien u. A. mögen sich zusammen thun, um die Grundzüge eines solchen Vereines zu berathen. Bei Zugrundelegung des trefflichen französischen Programmes kann leicht durch abweichende Bestimmungen der Verschiedenheit unserer Lage Rechnung getragen werden; so z. B. brauchten wir gar keine periodischen Versammlungen der Mitglieder und ließe sich vieles im brieflichen Verkehre ordnen. Politische Grenzen und Parteiungen aller Art können dem Unternehmen unmöglich Eintrag thun, wenn es mit aller Entschiedenheit die Richtung auf den Kunstzweck einschlägt und alle außerhalb des ästhetischen Gesichtskreises gelegenen Motive vollständig verläugnet. Auf dieses erste Postulat einer solchen Richtung müssen wir hier zum Schlusse nochmals zurückkommen. Es kann ja nicht oft genug wiederholt werden; denn die Kunst ist, so wie die wahre Wissenschaft, eine stolze Schöne; sie verlangt, daß man ihr unbedingt, ohne Rücksicht auf opportune Nebenzwecke huldige. Sie heischt weder Almosen, noch will sie zum wohldrapirten Deckmantel persönlicher, politischer oder ökonomischer Absichten dienen. Freilich lohnt sie ihren Getreuen, die ihren absoluten Werth anerkennen, mittelbar auch in jenen Beziehungen; wer aber auf dem Felde der Kunst nur säet, um auf ihr fremden Gebieten zu ernten, dem reift keine Frucht, ihm kehren die Musen den Rücken.

Korrespondenz.

Düsseldorf, Anfang Oktober.

B. Unsere Permanenten Kunstausstellungen boten in den letzten Wochen ungleich weniger neue Werke als in den vorangegangen. Doch befanden sich unter den ausgestellten einige von höchstem Interesse, die, wenn auch nicht neu, so doch der Mehrzahl der Beschauer hier noch unbekannt waren. Wir meinen vor allen den großen Karton aus Dante's Paradies von Peter von Cornelius zu einem der Deckengemälde für die Villa Massimi. Derselbe befindet sich hier im Besitz einer verwittweten Frau Dr. Wolter, die, wie wir hören, nicht abgeneigt ist, ihn zu verkaufen. Wir hoffen daher, daß unsere städtische Galerie oder eine andere öffentliche Sammlung die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen werde, ein Werk des unerreichten Altmeisters deutscher Kunst zu erwerben, in welchem dessen eminente Begabung auf's Herrlichste zu Tage tritt. Großartigkeit und erhabene Einfachheit des Stils wie der Linienführung, geistvolle Auffassung und wahrhaft künstlerische Durchbildung bis zu dem scheinbar Nebensächlichen lassen bei längerer Betrachtung immer neue Vorzüge erkennen. Die Komposition zerfällt in zwei Gruppen.

Links sehen wir Justinian, den Wiederhersteller der Kaiserlichen Macht in Italien neben dem Bischof Falco von Toulouse, und hinter ihnen Rahab, welche gleichsam die Magdalene des alten Bundes ist. Rechts sitzen die erhabenen Gestalten von Bonaventura, Albertus Magnus und Thomas von Aquino. Die erste Gruppe ist den Sphären des Neptun und der Venus, die zweite dem Sonnenhimmel entnommen. — Gleichzeitig war bei Bismeyer und Kraus noch ein anderer kleiner Karton ausgestellt, der besonders deshalb interessirte, weil er der Entwurf zu einem der letzten Gemälde war, das der jüngst verstorbene Emanuel Leutze vor seiner Uebersiedelung nach Amerika hier vollendete, eine Scene aus Thomas Moore's Gedicht „Paradies und Peri" darstellend. Ein größerer Studienkopf desselben Meisters befindet sich ebenfalls seit längerer Zeit auf dieser Ausstellung. Beide Arbeiten sind verkäuflich, was wir nicht unerwähnt lassen wollen, um etwaigen Wünschen, die nach Leutze'schen, in Deutschland so seltenen Werken laut werden könnten, einen Fingerzeig zu geben. — Von den Schöpfungen lebender Künstler ist ein Historienbild von Moritz von Beckerath anzuführen, welches den Tod des jungen Herzogs Ulrich von Würtemberg in der Döffinger Schlacht behandelt. Schwungvolle Komposition und ein ächt historischer Styl, der freilich mitunter gesucht bizarr erscheint, waren auch diesem Werke des talentvollen Schülers von Kehren und Schwind eigen, welches in koloristischer Beziehung einen außerordentlichen Fortschritt bekundet. Großes Aufsehen erregte ein Altargemälde von Professor Adolf Tidemand, weil dieser als Genremaler so hervorragende Künstler sich darin zum ersten Mal auf einem Gebiete zeigte, welches ihm bisher völlig fremd war. In liebenswürdiger Bescheidenheit soll sich der treffliche Meister lange gesträubt haben, den ihm von der Dreifaltigkeitskirche zu Christiania gewordenen Auftrag anzunehmen, bis es dem wiederholten Drängen seiner Landsleute endlich gelungen, ihn zur Ausführung zu bewegen, die nun aber auch in vieler Beziehung zu loben ist. Das Gemälde, in einer Höhe von $12^1/_2$ und einer Breite von $7^1/_2$ Fuß, zeigt die Taufe Christi im Jordan; wir sehen den Heiland mit über der Brust gekreuzten Armen im Flusse stehen, während Johannes, der mit dem rechten Bein auf einem Felsstein kniet, aus einer Muschel in der hocherhobenen Hand das Wasser auf das demüthig gesenkte Haupt des Gottmenschen träufeln läßt. Ueber Beiden schwebt in einem Lichtstrahl die weiße Taube als Symbol des heiligen Geistes. Die Situation ist einfach und würdig aufgefaßt und besonders die markige Gestalt des Täufers meisterlich behandelt. Ein idealerer Ausdruck im Kopf des Erlösers möchte vielleicht wünschenswerth erscheinen, wie wir uns überhaupt dessen Erscheinung großartiger und erhabener vorstellen. Der Künstler beabsichtigte aber vielleicht das Menschliche mehr als das Göttliche hervorzuheben, und wenn wir das Berechtigte einer solchen Auffassung zugeben, dürfte wohl kaum etwas an dem Werke zu bemäkeln sein, da es in malerischer Wirkung, breiter Behandlung und leuchtender Farbe zu dem Besten gehört, was in den letzten Jahren hier geschaffen. Auch die landschaftliche Umgebung ist vorzüglich; wir freuen uns, daß Tidemand's oft schwankende Gesundheit die Vollendung eines so hervorragenden Bildes gestattete.

Von tüchtigen Genrebildern führen wir das „Wunderthier" von Hiddemann und den „Kursaal" von Nordenberg an, von welchen besonders ersteres ungemein gefiel. Es behandelt in trefflicher Charakteristik eine Gesellschaft schwarzwälder Bauern, die über die Künste eines Affen ihr Staunen auf die verschiedenste Weise äußert. Auf dem Gebiet der Landschaft haben wir mehrere Gemälde namhaft zu machen, die aus der großen Menge der Durchschnittsbilder vortheilhaft heraustreten, so die große „Westfälische Gegend" von Ed. A. Ireland, die „holländische Haide" von Lommen, der „Norwegische Wasserfall" von Herzog, der „deutsche Wald" von Felix Kreutzer, die „Parthie aus Ober-Bayern" von Bernhardy, der „Wald bei Neuenburg" von Lot und kleinere Bilder von Maurer, Hilgers, von Perbandt und Aug. Weber. Die „Weinprobe im Klosterkeller" von A. von Wille kann ebenso gut als Architektur- wie als Genrebild lobend erwähnt werden, während Emilie Preyer mit ihrem „Stillleben" ihrem berühmten Vater ebenbürtig nachstrebt. Von auswärtigen Kunstwerken machte der „spanische Lanzenfechter beim Stiergefecht" von J. L. Gérôme viel von sich reden; wenn wir auch der Naturwahrheit und der vollendeten künstlerischen Durchführung dieses Bildes die unbegränzte Bewunderung zollen müssen, so können wir uns doch in keiner Weise für den Gegenstand interessiren. Wir bedauern vielmehr, daß der Künstler seine glänzende Begabung an der Wiedergabe eines langweiligen Cirkus verschwendet hat. — Josef Kehren und Albert Baur hatten einige große Zeichnungen nach den Alfred Rethel'schen Fresken im Aachener Kaisersaal ausgestellt, die als Nietenblätter des rheinisch-westfälischen Kunstvereins in Holzschnitt vervielfältigt werden sollen und mit verständnißvoller Berücksichtigung dieses Zwecks als äußerst gelungen zu rühmen waren. Auch zwei römische Landschaften, die Albert Hertel gezeichnet, und ein in Kreide ausgeführtes Damenportrait von Josef Scheurenberg sind als verdienstliche Arbeiten anzuführen.

Vermischte Kunstnachrichten.

*** Dürer's Triumphwagen und sein Antheil am Triumphzuge Kaiser Maximilian's I.** Unter diesem Titel veröffentlicht unser verehrter Mitarbeiter Dr. M. Thausing an der Spitze des vor Kurzem erschienenen 6. Heftes der „Mittheilungen der k. k. Central-Kommission zur Erforschung der Baudenkmale" eine Abhandlung, die neues Licht über die genannten Kunst-

werke und deren Verhältniß zu einander verbreitet. Mit Heranziehung gleichzeitiger Urkunden werden die verschiedenen Stadien des Dürer'schen Triumphwagens von der ersten flüchtigen Skizze bis zu der durch Pirkheimers Allegorisirung verunstalteten Ausführung im Holzschnitte und an der Wand des Nürnberger Rathhaussaales eingehend beschrieben, und das Resultat der Untersuchung ist, daß der Ehren-Wagen Dürer's ursprünglich ohne allegorische Umgebung entworfen und bestimmt war, einen Theil des Triumphzuges zu bilden, der jetzt gemeiniglich bloß Hans Burgkmair zugeschrieben wird. Letzterem werden hier vom Verfasser blos 66 Blätter jener kolossalen Folge zugesprochen, zu welcher offenbar verschiedene Meister Zeichnungen geliefert haben. Der Hervorragendste unter diesen ist Dürer, und 24 Holzstöcke des Zuges werden, als nach seinen Zeichnungen, geschnitten ausgeschieden. Die Beweisführung wird durch die dem Aufsatze beigegebenen Holzschnitte nach Zeichnungen von Josef Schönbrunner wesentlich unterstützt.

Der belgische Kunstforscher Weale dementirt in der neuesten Nummer der „Chronique des arts" die auch in diesem Blatte (nach der Kölnischen Zeitung) gegebene Notiz, daß er einen Kontrakt bezüglich des „Danziger Weltgerichts" aufgefunden habe. Er schreibt: „Ich habe das Danziger Bild niemals gesehen und habe nichts entdeckt, was sich auf dasselbe beziehen könnte. Es würde mich sehr wundern, wenn es ein Werk des Thierri Bouts wäre, denn, soweit ich nach einer Photographie urtheilen kann, erinnert dies Gemälde an kein einziges authentisches Werk jenes Meisters. Es scheint mir mit viel größerem Rechte dem Roger van der Weyden oder dem Hugo van der Goes zugeschrieben zu werden".

* **Akademie der Künste zu Wien.** Der Kaiser von Oesterreich hat angeordnet, daß die sämmtlichen aus der Staatsdotation auf der allgemeinen deutschen Kunstausstellung angekauften Gemälde der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien übergeben werden sollen. Durch diesen Akt kaiserlicher Municifenz wird der Akademie der erst kürzlich wieder angeregte Gedanke eines Neubaues in dringendster Weise nahe gelegt, da die Räume der akademischen Galerie nicht einmal zur entsprechenden Unterbringung der seit Jahren der Akademie gehörigen Bilder genügen, geschweige denn zu so namhaften Erweiterungen Raum bieten. Dieselben Uebelstände gelten für die reichhaltigen Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlungen der Akademie, welche auch nächstens über das Maaß der ihnen angewiesenen Räumlichkeiten weit hinauswachsen werden: der zum Theil geradezu elenden Lehrer-Ateliers und Schulräume gar nicht zu gedenken!

S-t. **Der neue Friedhof in München**, an der Arcisstraße im Norden der Stadt gelegen, wurde am 5. Oktober eingeweiht und zwar Vormittags durch den Erzbischof, Nachmittags durch den protestantischen Dekan Dr. Meyer. Sein Flächeninhalt beträgt 522,336 Quadratfuß, er enthält 7272 Gräber in 16 Sektionen und 30 Grüfte unter den Arkaden. Die Umgebungsmauer ist 12 Fuß hoch; sieben Thore führen hinein. Das Ganze ist in romanischem Ziegelrohbau durch den Stadtbaumeister Zenetti erbaut. Das Hauptthor trägt die Statuen der Barmherzigkeit und Gerechtigkeit vom Bildhauer Ohlmann, zwei knieende, betende Engel von Weitzer, und zwei Reliefs, Eccehomo und Mater dolorosa, von Sickinger in Kelheimer Sandstein. Der Giebel der Kapelle ist mit zwei Statuen, Glaube und Hoffnung, von Halbig, einem Relief, ein Pelikan nährt seine Jungen mit Blut, und zwei betenden Engeln von Hautmann in Kelheimer Kalkstein geschmückt. Der Bau, der am 18. Juni 1866 angefangen wurde, wird erst im nächsten Jahre vollendet werden.

* **Das Modell zu Hansen's neuem Conservatorium in Wien** ist dort gegenwärtig in einem der unteren Räume des Baues öffentlich ausgestellt. Die architektonischen Theile desselben sind vom Bildhauer Hutterer, die figürlichen Ornamente vom Bildhauer Melnitzky nach Hansen's Entwürfen unter dessen Leitung ausgeführt. Wir machen die Kunstfreunde Wiens und die fremden Besucher der deutschen Kunstausstellung, in deren unmittelbarer Nähe sich der Bauplatz des Conservatoriums befindet, auf das reizvolle Miniatur-Bauwerk, welches die Schönheit der Ausführung im Großen klar vergegenwärtigt, hierdurch aufmerksam. Der Bau selbst ist im Laufe des Sommers rasch vorgeschritten und wird noch dieses Jahr unter Dach kommen. Im Winter 1869—70 hofft man das neue Conservatorium eröffnen zu können.

* **Fr. Overbeck** in Rom hat für die neue Kathedrale zu Diacovar in Slavonien, welche nach den Entwürfen des Oberbaurathes Rösner in Wien ausgeführt wird, sechs große Kartons gezeichnet, und ist mit zwei weiteren eben beschäftigt. Nach Vollendung des ganzen Cyklus werden die Kartons zunächst in Wien ausgestellt werden.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Auf der dritten allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Wien** wurden bis Ende September folgende Ankäufe gemacht. Zunächst aus der von der österr. Regierung zu diesem Zwecke bewilligten Staatsdotation: J. Brunner „Rothföhren", 650 Fl.; J. Holzer „Im Buchenwald", 800 Fl.; L. Halauska „Gebirge bei aufsteigendem Gewitter", 700 Fl.; J. Hoffmann „Reste des Heiligthums der Venus an der Straße nach Eleusis", 600 Fl.; E. Schindler „Waldfräuleins Geburt", 500 Fl.; H. Eichler „Aus dem deutschen Bauernkrieg", 450 Fl.; F. Amerling „Selbstporträt", 500 Fl.; F. Friedländer „Der neue Kamerad", 800 Fl.; A Schöne „Türkischer Bazar", 800 Fl.; A. Hansch „Partie aus dem Salzkammergut", 250 Fl.; A. Zimmermann „Lago di Lugano", 1800 Fl; A. Lach „Rosen", 150 Fl.; A. Schäffer „Herbstlandschaft", 1200 Fl.; E. Schleich „Landschaft", 800 Fl.; H. Gude „Chiemsee", 4500 Fl.; Fr. Voltz „Heimkehrende Heerde", 2500 Fl. Ferner vom Verein zur Beförderung der bildenden Künste in Wien: A. Lach „Traubenkorb mit Blumen", 170 Fl.; G. Seelos „Im Etschthale", 120 Fl.; F. Pausinger „Hirsch im Wasser", 100 Fl.; J. Brunner „Sommerlandschaft", 150 Fl.; C. Schwenninger „An der Donau", 150 Fl.; R. Alt „Der Hafen von Palermo", 200 Fl.; J. Lauer „Wilde Rosen", 120 Fl.; L. Löffler „Der Heirathsantrag", 400 Fl.; E. Mahlknecht „Thierstück", 130 Fl.; A. Ebert „Mutter und Kind", 280 Fl. Endlich durch Kunsthändler und Liebhaber: L. Munsch „Landschaft", 300 Fl. (Hr. Käser); J. C. Heerdt „Morgen am Königssee", 500 Fl. und O. Preß „Mondlandschaft", 200 Fl (Baron Maithenyi); Herberich „Friedrich mit der gebissenen Wange", 1500 Fl.; R. Ruß „Waldlandschaft", 1000 Fl. und Eug. Blaas „Dogaressa", 1500 Fl. (Herzog Aug. v. Coburg); Fr. Schilcher „Neapolitanerin", 200 Fl.; C. Schwenninger „Sommerlandschaft", 100 Fl. und A. Hansch „Ober-Engadin", 600 Fl. (Hr. Käser); H. Schneider „Maria von Burgund", 1200 Fl. (Baron Maithenyi); R. Koller „Kühe im Wasser", 2000 Fl. Silber (Graf Palffy); Fr. Friedländer „Politiker", 170 Fl. und „Der Freundschaftsdienst", 130 Fl. (Hr. Etienne); E. Ockel „Pflügende Ochsen", 90 Friedrichsdors und F. Ebel „Waldlandschaft", 550 Fl. (Hr. Plach); Maly „Regenwetter", 350 Fl. (Hr. Käser); H. L. Frisch „Märzlandschaft", 1014 Fl. (Baron Maithenyi); A. Leu „Die Halsalm", 1100 Thaler und B. Vautier „Die Schwestern", 3000 Fl. (Hr. Oetzelt); Spitzweg „Die Scharwache", 260 Fl. (Hr. Plach); Brunner „Bei Mödling", 80 Fl. (Hr. Käser); A. Leu „Der Oeschinensee", 1800 Thaler (Hr. v. Todesco); Beischlag „Briefkasten", 600 Fl. (Hr. Oetzelt); Bayer „Nach dem Gewittter", 40 Thaler (Hr v. Pacher); C. Böheim „Mädchen am Theetische", 180 Fl. und „Mädchen mit dem Vogel", 120 Fl. (Hr. Warschauer); P. F. Peters „Monaco", 1000 Fl. (Hr. Springer); C. Goebel Zwei Aquarelle, zusammen 335 Fl. ö. W. (Anonymer Käufer). Die Gesammtsumme der Ankäufe während des ersten Monats der Ausstellung beläuft sich demnach auf die höchst respektable Summe von ca. 40,000 Fl. ö. W., ein um so günstigeres Resultat, als im September noch der bei weitem größere Theil der besitzenden Klassen Wiens außerhalb der Stadt weilt. Wie wir hören, soll mit Rücksicht auf diesen Umstand die Dauer der Ausstellung bis Ende November ausgedehnt werden.

S—t. **Aus München.** In den letzten Wochen war die schlechteste Zeit des Kunstvereins. Es hatte sich wohl manches gute, aber kein Aufsehn machendes Bild eingefunden. Unter den Genrebildern nennen wir K. Rhode's sich putzende Frau, A. Heyn's Knabe mit einem Vogelbauer, W. Rögge's Bildniß des Geliebten, K. Raupp's Plauderstündchen und A. von Bensa's Fuhrleute mit Wagen. Das Aner-

kennenswertheste hatte entschieden die Landschaft geleistet, die sich auch in vorwiegender Anzahl eingefunden. Die größte Landschaft an Format war G. Horst's Schlachtfeld am Lech, eine Malerei von wirksam dekorativem Charakter. L. Correggio's Partie an der Würm war etwas zu bunt und die zwei Mondscheinlandschaften von Knud Baade zu hart und unvermittelt in der Beleuchtung. Durch Phantastik suchte F. Knab zu wirken, indem er seine an sich ganz realistische Landschaft mit einem mährchenhaften abendlichen Schimmer umhüllte; wir gestehen freilich, daß wir die anspruchslosere Weise von Wagner-Deines (holländische Marine bei stillem Wasser) vorziehen. Ganz besonderes Verdienst glauben wir G. Canton's Osteria an der Via Flaminia bei Rom zuschreiben zu dürfen, da sich das Bild durch wohlgedachte Anordnung, fleißige Behandlung und gute Zeichnung empfahl. H. J. Fried's Carrara im Sabinergebirg war eine tüchtige Leistung. Wegen des fleißigen Vortrages empfehlen wir schließlich noch K. Häfner's Kochelsee, wegen der angenehmen Wirkung E. Hellrath's Waldpartie mit Kuhstaffage. Ein Reliefporträt in Marmor von Fr. Brugger hatte gerade nicht viel Gutes aufzuweisen. — In der königl. Glasmalerei wurde ein großes Glasgemälde für das Parlamentshaus zu Edinburg in Schottland fertig. Es stellt die Eröffnung des Civilgerichtshofes zu Edinburg 1532 in Gegenwart Jakob's V. vor und ist von W. von Kaulbach im Karton gezeichnet worden. Im Atelier des Glasmalers Franz Eggert wurden ferner drei Kirchenfenster für die Pfarrkirche zu Burgdorf (Kanton Bern) beendigt. Das Mittelfenster stellt die Himmelfahrt Christi vor, worunter grau in grau Christus am Oelberg, die Seitenbilder den h. Johannes und den h. Paulus. Die Komposition ist von Fortner, die Ausführung von Sigmund Eggert.

Das österreichische Museum für Kunst und Industrie hat mit dem ersten Oktober eine Filial-Ausstellung ausgewählter Erzeugnisse des Kunstgewerbes, in Originalarbeiten (hauptsächlich Ankäufe auf der letzten Pariser Weltausstellung) und Abgüssen oder galvanoplastischen Reproduktionen unter der Leitung des Custos Friedrich Lippmann eröffnet, welche bis Ende dieses Monats dauern wird. Der Katalog dieser Ausstellung, zu welcher viele Besitzer einschlägiger Gegenstände bereitwillig beigesteuert, umfaßt nahe an 1700 Nummern aus allen Gebieten kunstgewerblicher Technik.

Personal-Nachrichten.

Architekt R. Bergau folgte einem Rufe als Professor der Architektur und Kunstgeschichte an der Kunstschule zu Nürnberg.

Professor Dr. Alexander Conze in Halle wurde zum ordentlichen Professor der klassischen Archäologie an der Wiener Universität ernannt.

Kunstunterricht.

S-t. **Die Münchener Kunstschule für Mädchen** (Sonnenstraße 8, Rückgebäude, 1. Stock) wurde Montag den 5. Oktober um 3 Uhr feierlich eröffnet. Die Lehrstunden gehen vom 6. an. Unterrichtsgegenstände sind: Zeichnen, täglich 4—6 Studen, Korrekturzeit von 8—10 Uhr, die Lehrerin dafür ist Johanna Unger, Perspektivlehre Dienstags von 3—4, Prof. Seeberger; allgemeine Kunstgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Ornamentik Montags und Donnerstags von 3—4, Dr. Holland. Das Honorar beträgt monatlich 3 fl.; Damen, welche sich blos an den Vorlesungen betheiligen, brauchen nur 2 fl. zu bezahlen.

S-t. **An der neuen k. Kunstgewerbschule in München** begann der Unterricht den 12. Oktober. Zum Eintritt sind erforderlich: a) das zurückgelegte 15. Lebensjahr; b) der Nachweis über erfolgreich erhaltenen Elementarunterricht im Linear- und Freihandzeichnen, oder c) die Vorlage günstiger Zeugnisse über zurückgelegte Lehrjahre eines Gewerbes und d) ein amtliches Sittenzeugniß. Das Honorar beträgt jährlich 10 fl., in halbjährigen Raten vorauszahlbar, und 1 fl. Einschreibegebühr.

Konkurrenzen.

Göthestiftung. Programm für die Preisbewerbung des Jahres 1869:*)

1. Die Deutsche Göthe-Stiftung eröffnet nach dem Beschlusse der General-Versammlung vom 28. August 1868 und auf Grund des §. 1 ihrer Satzungen für das Jahr 1869 eine Preisbewerbung auf dem Gebiete monumentaler Malerei. 2. Die Aufgabe bildet: **ein Entwurf zur Ausmalung des Treppenhauses im neuen Gebäude des Großherzoglichen Museums zu Weimar.** 3. Der auszuschmückende Raum, eine von oben erleuchtete Halle im Stil italienischer Renaissance, deren mittlere Nische die Kolossal-Statue Göthe's mit der Psyche von Steinhäuser einnimmt, enthält acht Wandfelder, zwölf Lunetten und sechs Gewölbflächen nebst den umgebenden architektonischen Gliedern. 4. Die Bestimmung, wieviel von dem verfügbaren Raume mit Gemälden oder Ornamenten auszustatten ist, bleibt dem Künstler überlassen. 5. Die Wahl des Gegenstandes wird der freien Entscheidung des Künstlers anheimgegeben und es wird nur auf die allgemeinen Bedingungen hingewiesen, welche sich aus der Natur des Gebäudes und seines Inhaltes ergeben. 6. Zur Preisbewerbung berechtigt sind alle Künstler deutscher Nationalität. 7. Die einzusendenden Zeichnungen müssen mindestens in dem Verhältnisse von 1 Zoll auf 1 Fuß der wirklichen Größe und farbig ausgeführt sein. Es ist wünschenswerth, daß dieselben außer den Kompositionen für die Bildflächen auch eine Angabe der Ornamentirung für die architektonische Umgebung enthalten 8. Die Zeichnungen sind anonym, mit einem Motto versehen und in Begleitung eines versiegelten Couverts unter gleicher Bezeichnung, welches den Namen und Wohnort des Künstlers enthält, bis zum 1. August 1869 an den Vorstand des Göthe-Vereins zu Weimar (Adr. Herr Dr. von Zahn, Direktor des Großherzoglichen Museums) einzusenden. — Von derselben Adresse sind Abdrücke dieses Programms und der architektonischen Aufzeichnung des Treppenhauses unentgeltlich zu beziehen. 9. Die Entscheidung über die Zuerkennung des Preises erfolgt in Gemäßheit des §. 8, Ziffer 3, der Satzungen durch die am 28. August 1869 stattfindende General-Versammlung der stimmberechtigten Mitglieder der Deutschen Göthe-Stiftung auf Grund des auf absoluter Stimmenmehrheit beruhenden Gutachtens des Kunstverständigen-Ausschusses. Zu Mitgliedern des Ausschusses sind von der Generalversammlung gewählt worden die Herren Professoren Große in Dresden, Hähnel daselbst, Lübke in Stuttgart, Preller in Weimar und Zitek in Prag. Die im Fall eintretender Behinderungen erforderliche Ergänzung des Ausschusses auf die Zahl von mindestens fünf Mitgliedern bleibt dem Vorstande des Göthe-Vereins zu Weimar vorbehalten. — 10. Der auf Grund des Gutachtens dieses Ausschusses zu ertheilende Preis beträgt eintausend Thaler. Für denselben wird der gekrönte Entwurf Eigenthum der Deutschen Göthe-Stiftung. Ueber die Ausführung des Entwurfs in dem Museum selbst steht der Letzteren eine Entscheidung nicht zu.

*) Vergl. das Inserat in Nr. 24 des vorigen Jahrganges.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

* **Viollet-le-Duc's** „Dictionnaire raisonné de l'architecture française“ ist mit den soeben ausgegebenen Bänden IX und X nun vollständig erschienen. Der neunte Band enthält die Artikel „Tabernacle“ — „Zodiaque“ und damit den Schluß des Textes, den auch in diesem Bande wieder zahlreiche musterhaft ausgeführte Holzschnitte zieren. Der zehnte Band bringt ein sorgsam gearbeitetes Ortsregister, mittelst dessen man die auf ein bestimmtes Bau-Objekt bezüglichen Stellen, welche im Lexikon selbst bisweilen unter 20—30 Artikeln verstreut sind, leicht sammeln und gleichsam zu Monographien vereinigen kann. Um der Vervollständigung dieses Ortsregisters nach den verschiedenen Gesichtspunkten der fachkundigen Leser bequemen Raum zu bieten, ist die Rückseite jedes Blattes unbedruckt gelassen, — eine nachahmenswerthe Neuerung; außerdem enthält der Schlußband das Porträt des Verfassers und ein kurzes Vorwort. — Die Verlagshandlung (Morel in Paris) kündigt bei dieser Gelegenheit auch das Erscheinen des zweiten Bandes von Viollet's „Dictionnaire du mobilier“ an, dessen Verlag ebenfalls in ihre

Hände übergegangen ist. Die Subskribenten auf den bei Bance erschienenen ersten Band werden um Angabe ihres Namens und ihrer Adresse ersucht, da die frühere Subskribentenliste verloren gegangen ist.

* **Von Crowe's und Cavalcaselle's** Geschichte der italienischen Malerei, wird der vierte, die Venezianer behandelnde Band in Kürze ausgegeben. Dr. Max Jordan bereitet im Verlage der Hirzel'schen Buchhandlung in Leipzig eine deutsche Bearbeitung des Werkes vor.

Rud. Weigels Kunstauktion. Der Katolog der am 23. November unter den Hammer kommenden Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Aquarellen, Handzeichnungen, Kupferwerken ꝛc. umfaßt 1375 Nummern, welche größtentheils aus dem Nachlaß des Ritters C. W. Morrees in Utrecht und des Kupferstechers C. Lödel in Leipzig stammen. Die Aquarellen- und Handzeichnungen (484 Nummern) gehören zum größten Theile der neuesten Zeit vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Gegenwart an; holländische und deutsche Künstler haben dazu das Hauptkontingent geliefert.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Becker, A. W., Charakterbilder aus der Kunstgeschichte. Dritte Auflage, völlig umgearbeitet, vermehrt und verbessert von C. Clauß. Mit Holzschnitten. I. Abth.: Das Alterthum. gr. 8. Leipzig, Seemann. 24 Sgr.

Schrader, H., Die Sirenen nach ihrer Bedeutung und künstlerischen Darstellung im Alterthum. gr. 8. Berlin, G. Reimer. 20 Sgr.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 9.

Das Lutherdenkmal zu Worms. Von H. Merz (Schluß). — Nachschrift zu dem Artikel: „Ein Oelbild von Peter Cornelius".

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 36.

Die Hausindustrie im Grödner Thal in Tirol. — Der gewerbliche Unterricht in Frankreich und Belgien. — Die Kunstindustrie Oesterreichs.

Gewerbehalle. Nr. 9.

Die Hauptgedanken der italienischen Renaissance. Von Ed. Paulus (Schluß). — Romanisches Gurtgesims aus dem Münster in Rom; frühgoth. Thürbekrönung von St. Chapelle in Paris; Renaissancefries von St. Etienne du Mont in Paris; Renaissancefüllungen vom Louvre; Renaissancefries von einem Grabmonumente zu Comburg. — Moderne Füllung; Wandmuster für das Braunschweiger Schloß. — Preisgekrönter Konkurrenz-Entwurf zu einem Altare für die Marienkirche in Reutlingen. — Moderne Punschterine in Majolika; Plafond; Gehäuse für Pumpbrunnen; Fauteuil und Stuhl; Holzbalkon; Schmiedeeisernes Thor und Gitter; Goldwaaren.

Chronique des Arts. Nr. 33 —35.

Correspondance Anglaise. — Les écoles libres de Limoges. — Les peintures de la gare de Perrache — Les portraits de Charles Méryon. — Ecole de dessin industriel à Flers. — La maison de Corneille. — Congrès de l'enseignement des arts du dessin. — Nécrologie (Aug. Bernard).

Eingesendet.

C. L. Eine sehr bedeutende Sammlung antiker Gemmen und Glaspasten befindet sich, von nur wenigen gekannt und von der Wissenschaft noch gar nicht ausgebeutet, im Besitz des Architekten R. Bergau in Nürnberg. Der Besitzer hat dieselbe während seiner wiederholten Reisen durch ganz Italien, namentlich aber während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Rom mit größtem Eifer, unter Benutzung günstiger Umstände, durch Einzelkäufe von den Findern selbst, wie von Händlern zusammengebracht. Zuletzt führte ihm der glückliche Zufall noch die ganze Pasten-Sammlung des bekannten Archäologen Dr. Emil Braun, welcher während seines mehr als zwanzigjährigen Aufenthaltes in Rom eifrig gesammelt hatte, zu, so daß die Bergau'sche Pasten-Sammlung, etwa 7000 Stück enthaltend, jetzt der Zahl nach wohl die bedeutendste Sammlung der Art sein dürfte, welche überhaupt existirt.

Unter den etwa 600 antiken Gemmen befinden sich alle Edelsteine, welche von den Alten verarbeitet wurden. Werke ersten Ranges sind freilich nicht darunter. Dergleichen sind zu selten und dann nur den allerreichsten Kunstliebhabern zugänglich. Doch enthält die Sammlung viele Stücke von sehr bedeutendem Kunstwerth. Alle aber sind entweder in künstlerischer oder archäologischer Beziehung interessant, indem der Besitzer seine Ankäufe mit Umsicht aus einer wohl dreimal so großen Anzahl Gemmen, die ihm zum Ankauf angeboten wurden, ausgewählt hat. — Gut geschnittene Steine sind in letzter Zeit, selbst in Rom, selten und sehr theuer geworden. Der Boden Roms scheint sich auch allmälig zu erschöpfen.

Die Glaspasten (d. h. also antike Kopien von Gemmen in Glas) sind bekanntlich für wissenschaftliche Untersuchungen von besonderer Wichtigkeit, indem sie, wegen geringeren materiellen Werthes, seltener gefälscht werden und oft gerade die bedeutendsten und berühmtesten Werke des Alterthums in getreuen Kopien vorführen.

Inserate.

Nr. 2 der Kunstchronik wird Freitag den 6. November ausgegeben.

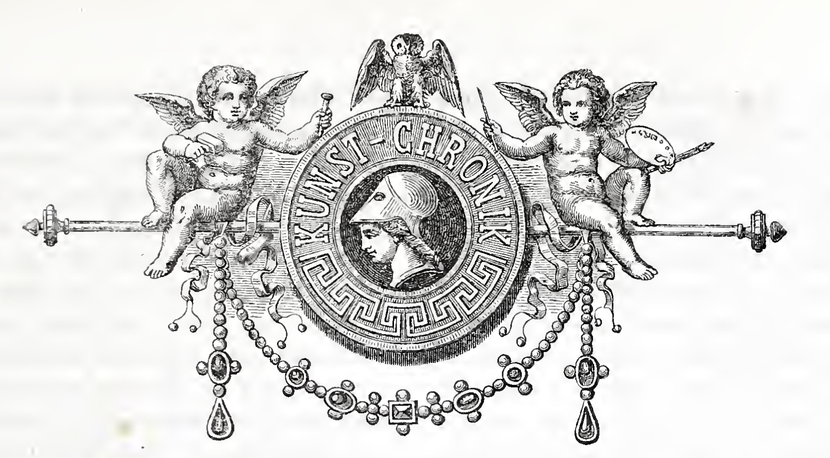
Hierzu eine Beilage von der Hinrichs'schen Buchhandlung in Leipzig und Hanfstängl's Circular für Photographie Nr. 10.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

6. November.



Nr. 2.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Anton Wiertz's „Peinture mate.“

Z. Anton Wiertz hatte die belgische Regierung testamentarisch beauftragt, das von ihm geheim gehaltene Verfahren der „Peinture mate“, welches er erfunden und seit dem Jahre 1853 für seine kolossalen Bilder in Anwendung gebracht hatte, nach seinem Tode zu veröffentlichen. So erfahren wir denn aus der kleinen Broschüre*), deren Einleitung das von Wiertz selbst schon früher (1859) veröffentlichte Lob seines Verfahrens vor allen anderen bisher üblichen bildet, nachfolgende aus drei hinterlassenen Manuskripten des Künstlers zusammengestellte Vorschriften.

Die gewöhnlichen Farbstoffe werden im Verhältniß von 3 Theilen Farbe, 1 Theil venezianischem Terpentin und 2 Theilen Terpentinöl oder Spiritus („essence de térébenthine ou l'alcool“) angerieben (das ältere Manuskript giebt das Verhältniß: 8 Th. Farbe, 1 Th. Harz, 8 Th. Essenz, das zweite: 3 Th. Farbe, 1 Th. Harz, 8 Th. Essenz; statt des Terpentinöls kann auch Lavendelöl genommen werden) und flüssig in Flaschen aufbewahrt. Hiermit malt man auf ungrundirte Leinwand, indem man bei der Untermalung zunächst mit dünner Farbe aquarellartig zeichnet und modellirt und nach und nach die von Farbe durchdrungene Leinwand impastirt. („La couleur ne sera pas empâtée lourdement comme à l'huile; la brosse effleurer à hardiment, vivement et légèrement la toile. La matière colorante imprègnera peu à peu le tissu. La teinte de la peluche jouera avec la teinte appliquée; c'est le mécanisme de l'aquarelliste ménageant le papier, — la touche hardie, l'empâtement audacieux, le fouillis profond seront le travail qui achève“). Die sammtartige Fläche der Leinwand da, wo pastose Farbe dieselbe verdeckt hat (engorgée), wieder herzustellen, dient ein besonderes Instrument, der „Sammt-Pinsel“ (Véloutoire), eine „in Pinsel-Form gebundene Bürste von langen Nadeln“, mit welcher die glatt gewordenen, vorher mit Essenz leicht übergangenen Töne gerauht werden; dasselbe soll besonders zur Vertiefung der Schatten dienen. Nach der Vollendung „kann“ die Malerei mit einem leichten Firniß von 1 Th. Mastix oder auch Harz und 3 Th. Terpentinöl übergangen und befestigt werden, ohne die matte Oberfläche zu verlieren. — Wiertz warnt vor der Reinigung durch Waschen, der Staub soll nur abgewedelt oder abgeschüttelt werden, indem man die ein-

*) Peinture mate, procédé nouveau. Mémoire posthume par Ant. Wiertz. Bruxelles. Ve Parent et fils, éditeurs. 1867. 8.

gerahmte Leinwand „wie eine Getreideschwinge“ bewegt, die auf die Mauer genagelte Leinwand soll man an einer Ecke ablösen und heftig schütteln. — Weiter giebt derselbe noch einige Modifikationen des Verfahrens. Einmal die Anwendung gewöhnlicher Oelfarbe auf ungrundirte Leinwand mit Anwendung des Terpentinöls zum Verdünnen und des Veloutoirs zum Rauhen der pastosen Uebermalung. Wenn Letzteres ungenügend, soll man auf die noch frische Oelfarbe pulverisirten Bimsstein aufstreuen und mit dem Pinsel abkehren. Stärkemehl oder gemahlenes Glas verrichten denselben Dienst. — Endlich könne man auf die mit Wasser genäßte Leinwand mit in Wasser geriebenen Farben naß in naß malen und die Malerei durch einen von der Rückseite aufgestrichenen Firniß von 1 Th. venezianischem Terpentin und 5 Th. Essenz fixiren. — Wie man sieht, hat das Verfahren den einen Vortheil, sehr einfach zu sein; ob es sich freilich bewährt und die außerordentlichen Vorzüge darbietet, welche Wiertz daran erfahren zu haben versichert, wagen wir nicht vorauszusagen. Wer das Musée Wiertz in Brüssel besucht hat, wird sich erinnern, daß die Farbe der großen neueren Bilder kräftig und tief ist; es würde sich also verlohnen, einen Versuch mit der Anwendung der Peinture mate zu machen, und wir bitten um eine Notiz über das Resultat in diesen Blättern.

Korrespondenz.

Berlin, Mitte Oktober.

A. — Am 13. d. M. veranstaltete die Kunsthandlung von H. Sagert u. Co. in einem öffentlichen Lokal eine Auktion meist älterer Oelgemälde aus der Hinterlassenschaft des Geh. R. Dr. Eckardt. Der Katalog umfaßte einige siebenzig Nummern; darunter befanden sich auch Werke lebender Künstler, doch meist Studienblätter oder wenig ausgeführte Skizzen. Einiges war zurückgezogen; was zum Aufgebot kam, wurde zu verhältnißmäßig sehr guten Preisen verkauft. Von älteren Meistern heben wir die Namen Dietrich, J. M. Roos, van der Ulft, Bleidorn hervor, doch waren sie mit nur äußerst unbedeutenden Bildern vertreten. Auch die unbenannten, theilweise nicht zu benennenden Bilder waren unbedeutend von Format, wie von Qualität. Da indessen manches für bescheidene Ansprüche ganz nette Stück für nicht allzugroße Summen zu erlangen war, so war der Antheil des Publikums ein recht lebhafter, und es wäre höchst erfreulich, wenn Herr Sagert zu gelegener Zeit mit besseren Mitteln die Kauflust solcher Kunstfreunde auf die Probe stellen wollte, welche etwas höhere Ansprüche machen. — Der Matador unter der Menge war ein guter Paul Potter, welcher für den geringen Preis von 1700 Thlr. im höheren Auftrage, wie es heißt, gekauft wurde. Das Bild (20″ br. 16″ h.) ist, unbedeutende Retouchen abgerechnet, gut erhalten und von meisterhafter Zeichnung. Es zeigt fünf Rinder, deren Silhouetten sich zum Theil außerordentlich wirkungsvoll von dem sanft beleuchteten Himmel abheben; es ist Abend, und die Scenerie giebt mit höchst einfachen Mitteln den Eindruck der Abendruhe. Links steht ein knorriger Weidenstamm an einer alten Umfriedigung, nach rechts hin schließt eine prächtige, ruhende Kuh von rothbrauner Farbe das Bild ab. Links unten steht der Name mit der Zahl 1650, das Bild ist also aus des Meisters letzter Zeit und wird noch werthvoller dadurch, daß zwei der Kühe (die äußersten rechts und links) unter Potter's Radirungen auf Nr. 8 der schwarzen Bullenfolge wiederkehren. Hoffentlich hört man nächstens über den Verbleib des Bildes ein Näheres, da wir in Deutschland doch nicht allzuviele Potter's zu notiren haben.

In Sachse's permanenter Ausstellung sah ich allerlei Neues; zunächst, um mit dem Mittelmäßigen anzufangen, Gretchen vor dem Muttergottesbilde von Gabriel Max (München), ein großes Bild, welches weder der Technik, noch dem Inhalte nach Lob verdient. Das Gretchen macht einen unangenehm schwächlichen Eindruck, gefällt auch nicht einmal in der Haltung; das Ganze schwimmt in einem krankhaften Graublau, und alles Figürliche klebt flach am Hintergrunde fest. — Der Wirthin Töchterlein von Scholtz (Dresden) ist in der Farbe ganz fein, aber allzu stereotyp behandelt; es ergreift nicht; die Burschen sind fast zu Handwerksburschen geworden. — Ein weibliches Brustbild von A. Begas ist, koloristisch betrachtet, ein hübsches Stück: herrliches blondes Haar, grün und rothes Gewand und treffliche, satte Karnation. Der Anklang an Palma Vecchio ist gewiß nicht zufällig. Um so weniger aber ist dies Weib das „Deutsche Lied“, stützt es sich gleich auf die Leier. Die Benennung ist ohnehin ganz überflüssig, denn solch ein Gegenstand, in so warmtöniger Farbe vorgetragen (vielleicht ist das Roth noch zu hoch im Verhältniß zu dem Grün), rechtfertigt seine Existenz auch ohne Namen. — Unter den Porträts zeichnet sich ein mit farbigen Stiften gemalter Knabe in halber Figur (Pendant zu einem weniger gelungenen Mädchen) von A. Hähnisch aus. Ausdruck und Vortrag sind gleich gelungen. Dagegen imponirt an dem weiblichen Porträt von Biermann eigentlich nur der Vorhang links im Hindergrunde. — Von Leu hängt eine prächtige Landschaft, „der Watzmann“, aus, in den Fernen und im Mittelgrunde so duftig und klar, wie nur irgend ein Bild des Meisters. Etwas störend wirken die braunen Schatten im Vordergrunde. — Gleich darunter hängen zwei Bilder von Rud. Jonas, die Manchen schon deswegen interessiren mögen, weil sie von der diesjährigen Ausstellung zurückgewiesen sind. Das eine, „Gegend am Haff“, ist weniger bedeutend, auch nur leicht ausgeführt, hätte aber doch neben manchen Mittelmäßigkeiten der Ausstellung eine ganz gute Figur gemacht. Das andere dagegen, „Kloster Cadinen bei Elbing“, ist ein kleines Cabinetsstück: Wald

und Wasser bei schwerem Regenhimmel, links oben die Ruine, vorn ein helles Licht. Der Baumschlag erinnert an Bilder Andreas Achenbach's aus früherer Zeit, und stimmungsvoller kann kaum ein Ruysdael'scher Himmel sein als dies trübe Gewölk, welches träge über den Bäumen hängt. — Wer so etwas nicht in sich fühlt, der kann's freilich nicht erjagen. Denkt aber ein Solcher, der's zu fühlen glaubt, einem solchen Bilde gegenüber an das „Refüsirt", so möchte er gern bis in die letzten Gründe dieser Maßregel dringen, und Jeder würde sicher der Jury sehr dankbar sein, wollte sie nachträglich in einem Kommentar die Zurückgewiesenen über ihre Fehler aufklären. Unser Auge entdeckt wirklich hier die Mücken nicht, die das Sieb des höchsten Kunsturtheils nicht passiren lassen durfte; wohl aber schaut ihm ungesucht dort in der Akademie noch manches Kameel entgegen. — Doch zurück zu Sachse, wo uns noch eine außerordentlich schön und groß komponirte „Landschaft" von Max Schmidt erfreute. Da ist wirklich idealer Schwung; man denkt an keine bestimmte Gegend mehr, und doch liegen diesen schönen Mittelgründe so naturwahr vor uns; Ziegen und Menschen in südlicher Tracht ziehen unter schönen Bäumen vorüber; auf dem Ganzen ruht eine friedevolle Stimmung, die das strenge Gefüge der Linien sanft durchbricht. Schade, daß der Mittelgrund nach hinten zu allzu blau gehalten ist; an einigen Stellen ist die Farbe offenbar nachträglich gedunkelt und in's Grünliche geschossen.

Zum Schlusse noch wenige Worte über den neugegründeten „Norddeutschen Kunstverein." Seinen Statuten nach will er eine Mittelstellung einnehmen zwischen dem „Vereine der Kunstfreunde für Preußen", welcher nur werthvolle Kunstwerke ankaufte und als Gewinne in geringer Anzahl unter die große Zahl der Loose vertheilen mußte, und der größeren Menge solcher Vereine, welche ihre Mitglieder oft, aber herzlich wenig gewinnen lassen. Der jährliche Beitrag der Mitglieder ist auf 10 Thlr. Gold festgesetzt. Da der Verein ebenfalls eine permanente Ausstellung zu veranstalten gedenkt, so wird das Publikum bald im Stande sein, sich über den Fortgang des Unternehmens zu unterrichten.

Dresden, im Oktober.

c. Am 27. September ist die diesjährige Kunstausstellung geschlossen worden. Unsere Ausstellungen haben die Eigenthümlichkeit, daß sich ihre Physiognomien fortwährend ändern, Bilder kommen, während andere gehen, und so sind denn, meinem früheren Bericht noch einige bemerkenswerthe Werke nachzutragen, welche noch in den letzten Tagen der Ausstellung eintrafen. Dahin gehört ein recht lebendiges, geschickt gemaltes Bild von E. Häberlin in Stuttgart, welches die Geschichte der Weiber von Schorndorf behandelt. Ferner eine Landschaft von C. W. Müller, ein poetisch empfundenes, schön gestimmtes Nachtstück aus der römischen Campagna, welches für die hiesige Galerie angekauft worden ist. Ebenso ist noch ein Portraitmedaillon von Gustav Kietz hervorzuheben. Dasselbe fesselte das Interesse der Ausstellungsbesucher nicht nur durch seine gediegene Ausführung, sondern auch durch die dargestellte Persönlichkeit. Es war der Charakterkopf des verstorbenen Dichters Otto Ludwig, den Kietz mit großer Liebe in frischester Portraittreue wiedergegeben hat. Bei der Preisvertheilung der k. Akademie der bild. Künste haben die Landschaftsmaler Paul Mohn und Albert Venus mit Rücksicht auf die von ihnen ausgestellten Gemälde den großen Preis des Reisestipendiums erhalten. Beide sind Schüler Ludwig Richter's. Zur Bewerbung um das Reisestipendium für das nächste Jahr sind, laut Bekanntmachung des akademischen Rathes, die Kupferstecher an erster Stelle berufen. — Neben der großen Ausstellung fand in den letzten Monaten, gelegentlich eines Bibel- und Missionsfestes, auch eine Ausstellung von Gegenständen kirchlicher Kunst hier statt. Dieselbe war vom Verein für kirchliche Kunst veranstaltet. Mehr nur von einem improvisirten Charakter und ohne gerade sehr umfangreich zu sein, bot die Ausstellung doch manches interessante Werk älterer und neuerer Zeit. Am besten war das Paramentenfach vertreten; eine tüchtige Kraft ist demselben neuerdings in Eugen Beck in Herrnhut erwachsen, wie eine Reihe trefflicher Zeichnungen und nach seinen Entwürfen ausgeführter Stickereien bekundete. Beck, ursprünglich Töpfer, ist als Künstler Autodidakt und zeigt, vielleicht infolge dessen, eine frische Ursprünglichkeit und große Naivetät der Empfindung und Erfindung. Dabei mit einem ebenso feinen wie lebendigen Stilgefühl begabt, leistet er Vorzügliches. Seine Zeichnungen werden in Wien, Berlin und allen Orten verlangt und das Paramentenfach scheint gegenwärtig auf ihm vorwiegend zu beruhen. Unter den architektonischen Arbeiten zeichnete sich ein Entwurf zu einer gothischen Kirche von Prof. Friedrich Schmidt in Wien aus. — Unlängst hat auch die Terassentreppe einen Theil ihres neuen plastischen Schmuckes erhalten. Bekanntlich sind die „vier Jahreszeiten" in vier von Johannes Schilling ausgeführten Gruppen dazu bestimmt. Der „Abend" und die „Nacht" sollen die untern, der „Morgen" und der „Tag" die obern Postamente der Treppe schmücken. Die beiden erstgenannten, für den Fuß der Treppe bestimmten Gruppen sind gegenwärtig aufgestellt worden und erweisen sich von allen Seiten sehr wirkungsvoll. Lange Zeit hat hier kein Kunstwerk das große Publikum so gepackt, wie diese Gruppen, welche in den ersten Tagen von früh bis spät von allerhand Volk umlagert waren. Allgemein verständlich durch das allgemein Menschliche der Motive, welche, in lebensfrischer Form edel durchgeführt, das Erkältende der Allegorie nicht aufkommen lassen, übten sie diese Wirkung auf leicht erklärliche Weise.

Dazu kommt, daß die Bildwerke zur Umgebung stimmen. So bleibt nur Eins immer zu bedauern, nämlich, daß die Gruppen in Sandstein und nicht in Marmor zur Ausführung gekommen sind. Die Gruppen haben durch H. Hettner in diesen Blättern bereits eine eingehende Würdigung gefunden*); es möge nur gestattet sein, des „Abends" noch mit einigen Worten zu gedenken. Wie bei der „Nacht," sind es auch hier drei Figuren, welche die Gruppe bilden; während dort jedoch eine Frauen- und zwei Knabengestalten, sehen wir hier zwei Mädchen und eine Mannesgestalt zur Gruppe geeint. Im kräftigsten Mannesalter ist der Abend dargestellt, behaglich ausruhend von des Tages Last und Hitze. Ein Stern blinkt über seinem rebenumkränzten Haupte. Freundliche Milde, ruhige selige Befriedigung, wie sie das Bewußtsein redlich vollbrachten Tagewerks giebt, lachen und leuchten aus dem edeln Antlitz. Bequem ist das Gewand zurückgeschlagen. Einen Labetrunk zum Munde führend, ruht das Auge wohlgefällig auf der zu seinen Füßen sitzenden, die Laute spielenden Mädchengestalt, während eine zweite derartige Gestalt, mit einem Tambourin in der Hand, auf der andern Seite der männlichen Hauptfigur sich befindet. Dem Arm des Abends sich leise entwindend, schreitet diese zweite Mädchengestalt leicht zum Tanze aus. Ueberaus anmuthig sind in den beiden Mädchengestalten die geistigen Genüsse, welche der Abend im Gefolge hat, Musik und Tanz, versinnbildlicht. Das Ganze baut sich schön, organisch und harmonisch zur Gruppe auf und in den durchgebildeten Formen verschmilzt sich ein geläutertes Schönheitsgefühl mit einem frischen, lebendigen Natursinn.

*) Vergl. Jahrgang I, S. 133, wo beide Gruppen abgebildet sind. A. d. R.

Nekrologe.

Antoine Vechte, einer der vorzüglichsten Ciseleure Frankreichs, als Sohn eines Tischlers in Avallon im Jahre 1798 geboren, hat vor Kurzem in Paris sein Leben beschlossen. Im elften Jahre verwaist, stieg er von der niedrigsten Stufe eines Handarbeiters in einer Bronzefabrik auf und errang sich durch Talent, Fleiß und Ausdauer jene angesehene Stellung, welche er als Metalltechniker behauptete. Auf der letzten Weltausstellung sah man von ihm drei Prachtstücke, eine Vase mit dem Triumph der Galatea und einen für den Grafen von Paris bestimmten Degen, nach einem Entwurfe Klagmann's, endlich einen für ein Bibelmanuskript des Herzogs von Aumale gearbeiteten Buchdeckel.

Michele Canzio, einer der namhaftesten Künstler Italiens, welcher sich durch seine Dekorationsarbeiten im Palaste Pallavicini bei Genua und durch seinen Entwurf zum Columbusdenkmal auf der Piazza del Aquaverde ebenda einen Namen gemacht, ist vor Kurzem in seiner Vaterstadt Genua im einundachtzigsten Jahre gestorben.

Konkurrenz.

Der Verwaltungsrath des österreichischen Kunstvereins hat nach § 16 der Vereinsstatuten für die inländischen Künstler einen Konkurs zur Erlangung skizzirter Kompositionen aus allen Kunstfächern eröffnet und die Einsendungsfrist auf die Zeit bis Ende December l. J. festgesetzt, damit die einlaufenden Konkursskizzen noch in der Januar-Ausstellung zur öffentlichen Anschauung gebracht werden können. Aus den einlaufenden künstlerischen Entwürfen wird der Verwaltungsrath nicht nur diejenigen auswählen, auf deren Grundlage die Bestellung auszuführender Gemälde gemacht werden soll, sondern es können die Konkursskizzen selbst auch Gegenstand eines Ankaufes zur Verlosung für d. J. 1869 sein. Material und Format sind der freien Wahl der konkurrirenden Künstler anheimgegeben, ebenso der Stoff selbst. Die Entscheidung von Seite des Verwaltungsrathes und die Bekanntmachung der Bestellungen werden im Laufe des Monats Februar 1869 erfolgen. Wir werden seinerzeit über das Ergebniß berichten.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens** wurde bereits im vorigen Winter durch ihren damaligen Vorstand, Prof. Ed. Engerth, davon in Kenntniß gesetzt, daß die Wiener Akademie beabsichtige, die Veranstaltung der früher von ihr ausgegangenen größeren Kunstausstellungen der Genossenschaft zu überlassen. Ueber diese Cession sind nun kürzlich von Seite der Staatsregierung jene Reihe von Bestimmungen getroffen, welche wir hier im Wesentlichen reproduciren: 1) Die bisher von der Akademie der bildenden Künste zu Wien veranstalteten jährlichen Kunstausstellungen haben in Zukunft nur von drei zu drei Jahren stattzufinden. 2) Diese Ausstellungen werden bis auf Weiteres nicht wie bisher von der Akademie, sondern fernerhin von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens auf deren Kosten und Verantwortung unter dem Titel „Kunstausstellung der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens" veranstaltet. Sollten diese Ausstellungen zu was immer für einer Zeit solcher Art sein, daß auf Seite der Akademie der Wunsch rege werden müßte, von ihrem Rechte selbst wieder Gebrauch zu machen, oder sollte die Genossenschaft selbst aus was immer für einem Grunde früher oder später von der Veranstaltung dieser Ausstellungen zurückzutreten wünschen, so würde die bisher in Uebung gewesene Veranstaltung von Staatsausstellungen durch die Akademie wieder in's Leben und der §. 6 des zwischen der Genossenschaft und der Stadterweiterungs-Kommission 1862 abgeschlossenen Vertrages wieder in Wirksamkeit treten, wonach die Genossenschaft verpflichtet ist, in die Räume des Künstlerhauses die alle drei Jahre wiederkehrenden Staatsausstellungen unentgeltlich aufzunehmen. 3) Die durch das Finanzgesetz zu Ankäufen auf den Staatsausstellungen zu bestimmende Summe ist, insolange an ihre Stelle die Ausstellungen der Künstlergenossenschaft treten, zu Ankäufen auf den letzteren zu verwenden. 4) Die Vorschläge zu diesen Ankäufen sind von einer aus dem Schooße des akademischen Rathes gewählten Kommission, welcher der Direktor der Belvedere-Galerie beizuziehen ist, dem Ministerium für Kultus und Unterricht zur Genehmigung vorzulegen. 5) Die dritte allgemeine deutsche Kunstausstellung in Wien ist als die erste der in der erwähnten Weise neu in's Leben tretenden Ausstellungen anzusehen und in Betreff der dort zu machenden Ankäufe danach zu verfahren. 6) Von der zu Ankäufen dieses Jahr verfügbaren Summe von 20,000 Fl. werden 3000 Fl. der Wiener Künstlergenossenschaft für den Erweiterungsbau des Künstlerhauses zur Verfügung gestellt. — Ueber die aus der diesjährigen Staatsdotation angekauften Bilder haben wir das Nähere bereits mitgetheilt.

* **Der ältere Kunstverein in Wien** (Verein zur Beförderung der bildenden Künste) befindet sich in einer schlimmen Bedrängniß. Der städtische Gemeinderath hat demselben nämlich die weitere Subvention von 2000 Guld. für die durch den Verein in's Werk gesetzten Statuen auf der Elisabethbrücke nur unter der Bedingung bewilligt, daß die Statuen in das Eigenthum der Gemeinde übergehen. Diese Bedingung macht das Zugeständniß illusorisch, da der Verein den Künstlern, welche die Statuen angefertigt haben, noch über 6000 Guld. schuldet, also über die Werke nicht frei verfügen kann, bevor er die genannte Summe nicht aufbringt. So wenig erhaben wir nun auch die bei jenen Beschlusse des Gemeinderathes bekundete Denkungsweise finden, so liegt in der harten Maßregel doch für derartige Vereinsunternehmungen, welche die Rechnung ohne den Wirth machen, eine ganz gute Lektion.

S—t. **Die k. Kupferstich- und Handzeichnungssammlung in München** erhielt eine beträchtliche Bereicherung aus dem Nachlaß des Königs Ludwig I., besonders für moderne Meister.

Personal-Nachricht.

Professor Hermann Wislicenus in Weimar hat einen Ruf an die Akademie zu Düsseldorf erhalten.

Kunstunterricht.

Die diesjährigen Vorlesungen im österreichischen Museum haben in ihrem Programm nachträglich einige Aenderungen erfahren. Der Beginn fand am 5. November, die Fortsetzung findet jeden folgenden Donnerstag 6 Uhr Abends statt. Den Anfang machte Dir. v. Eitelberger mit einer Vorlesung über die Thätigkeit, den Bau und die Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums; derselbe spricht am nächsten Donnerstag über „die Kunstbewegung in Wien im Jahre 1868, mit besonderer Rücksicht auf die Architekten v. d. Nüll und Siccardsburg." Ferner lesen: Prof. W. F. Exner: über das Holz als Rohstoff für das Kunstgewerbe (2 Mal); Prof. H. Hlasiwetz: über Galvanoplastik und Photographie (2 Mal); Prof. Ad. Beer: über verschiedene nationalökonomische Fragen (4 bis 6 Mal) und Prof. v. Lützow: über den Apoll von Belvedere, die Laokoongruppe und die Niobiden (4 Mal). Die Eintrittskarten werden nach Maßgabe des vorhandenen Raumes im Museum unentgeltlich verabfolgt.

S—t. **Die neue Kunstgewerbschule in München** ist in das Lokal, das früher die Ausstellungen des Vereins zur Ausbildung der Gewerbe und die „Vereinigten Sammlungen" inne hatten, verlegt worden. Der Rest der letztern Sammlung, nun die „ethnographische" genannt, befindet sich weiter rechts in demselben Trakte. Sie hatte einen großen Theil ihres Inhaltes an das Nationalmuseum und die noch zu eröffnende Antikensammlung in dem Kunstausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek abgeben müssen, und ist nun neu geordnet worden. Die Ausstellungen des obigen, nun „Kunstgewerbeverein" betitelten Vereins sind in den westlichen Theil der historischen Galerie des Nationalmuseums verlegt worden, was doppelte Vortheile hat, einmal einen unbenutzten Raum zweckmäßig zu verwenden und sodann die Besucher der Ausstellung zu vermehren und dieselbe dadurch quantitativ und qualitativ zu heben. Gewiß ein glücklicher Gedanke, der richtig durchgeführt fruchtbringend werden kann. Die römische und romanische Abtheilung des Museums wird baulich reparirt, weßhalb sie geschlossen ist. Es ist leider zu fürchten, daß diese Flickarbeiten viel Geld wegnehmen und die nothwendige Vergrößerung des Gebäudes durch einen Anbau ad Graecas calendas verschieben werden.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

* **W. Lübke's „Renaissance in Frankreich"**, welche bekanntlich das 2. Buch des von Burckhardt und Lübke übernommenen 4. Bandes der Kugler'schen „Geschichte der Baukunst" ausmacht, ist soeben (bei Ebner und Seubert in Stuttgart) erschienen. An Quellenmäßigkeit der Behandlung und Reichthum an kulturgeschichtlich interessantem Stoff steht dieses zweite Buch völlig auf der Höhe des ersten, in der Abrundung und Durchsichtigkeit der Darstellungsweise ist es ihm sogar beträchtlich überlegen. Um den Werth eines derartigen Werkes vollkommen zu würdigen, muß man vor Allem bedenken, daß es das erste seiner Art, nicht in Deutschland, sondern überhaupt ist, da selbst die Franzosen, trotz ihrer zahlreichen glänzenden Publikationen auf diesem Gebiete, doch eine zusammenfassende Darstellung ihrer ganzen Renaissance noch nicht besitzen. Der über 300 Seiten starke Text ist mit 94 schönen Holzschnitt-Illustrationen geschmückt, welche größtentheils von Hrn. Architekten Baldinger nach Photographien, Kupferwerken und nach den Reiseskizzen des Hrn. Architekten Lasius auf den Stock übertragen sind. Möge der Verfasser bald Muße finden, nun auch die Renaissance der übrigen Länder, vornehmlich Deutschlands, in gleicher Weise uns vorzuführen!

* **Otto Jahn** hat unter dem Titel: „Aus der Alterthumswissenschaft" eine Reihe bisher zerstreuter „populärer Aufsätze" zu einem stattlichen, mit lithographischen Tafeln und Holzschnitten illustrirten Bande vereinigt. In das Kunstfach gehören darunter die Aufsätze: „Die hellenische Kunst", „Die Restitution verlorener Kunstwerke für die Kunstgeschichte", „Die alte Kunst und die Mode", „Die Polychromie der alten Skulptur", „Der Apoll von Belvedere", „Höfische Kunst und Poesie unter Augustus", „Die griechischen bemalten Vasen", „Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer." Die Mehrzahl der Artikel erschien im Laufe der letzten Jahre in den „Grenzboten." Wir kommen auf das Buch ausführlich zurück.

Von der Raffael-Galerie in Photographien nach Kreidezeichnungen von G. Koch, herausgegeben von Th. Kay in Kassel, ist die dritte Lieferung ausgegeben. Dieselbe bringt das fälschlich dem Raffael zugeschriebene, von Waagen und anderen Kennern als ein Werk des Francesco Francia erklärte Bildniß eines jungen Mannes im Louvre und die Madonna Colonna. Eine nähere Besprechung dieser Publikation Raffaelischer Werke behalten wir uns für eine andere Gelegenheit vor.

* **E. Mandel's eben erschienener Stich der „Bella di Tiziano"**, nach der Zeichnung seines verstorbenen Sohnes angefertigt, darf als eines der vollendetsten Meisterwerke des Grabstichels aus unserer Zeit, hervorragend namentlich durch einen wahrhaft bezaubernden Schmelz des Tones und durch die höchste Bravour in der Wiedergabe des Stofflichen, den Kunstfreunden auf's wärmste empfohlen werden. Den sammelnden Feinschmeckern gegenüber ist freilich eine solche Empfehlung überflüssig. Wenn wir gut unterrichtet sind, sollen sich dieselben bereits nahezu sämmtlicher épreuves de remarque, deren Preis auf 60 Thaler, zu stehen kommt, bemächtigt haben. Es folgen die épreuves d'artiste zu 40 und die avant-la-lettre-Drucke zu 24 Thlr. Den Verlag des Blattes hat E. H. Schröder (Kaiser) in Berlin.

* **Von M. Lohde's Sgraffiten** in den Giebeln der Reitbahn des Kriegsministeriums zu Berlin (Vgl. Kunst-Chronik des vor. Jahrg., S. 206) sind im Kommissionsverlage von E. Quaas in Berlin treffliche Originalphotographien, ausgeführt von Otto Lindner, erschienen. Die Nachbildungen geben außer den scharf ausgeprägten Konturen auch die Farben der Originale (Hellgelb und Braun) mit nahezu vollkommener Treue wieder.

Bei J. M. Heberle (H. Lempertz) in Köln kommt am 17. November und an den folgenden Tagen der Nachlaß des Hrn. Benedikt Mäglin in Basel und mehrerer anderer Sammler von Kupferstichen, Radirungen, darunter eine Anzahl Hauptblätter von modernen Stechern, zur Auktion. (Vgl. Inserate).

Vermischte Kunstnachrichten.

Ueber ein neues Werk von Gustav Bläser, welches im Kölnischen Stadtmuseum ausgestellt ist und eine Allegorie der Gastfreundschaft darstellen soll, berichtet ein Referent der Kölnischen Zeitung, wie folgt: „Ein Privatmann unserer Stadt hatte dem befreundeten Meister die Statue bestellt, um sie im Eingange seines Hauses aufzustellen, wo sie den Besuchenden als ein bildlicher Ausdruck des freundlichsten Willkomms entgegentreten wird. Der Künstler hat denn, jenem Auftrage gemäß und beschäftigt, wie er war und ist, mit großen Arbeiten, nur in Zwischenzeiten mit Muße und Liebe an dem Werke gearbeitet, und das Werk ist diesem entsprechend gelungen. — Die Statue stellt ein junges Mädchen in antikem Gewande dar, welche vorschreitend und das Gesicht ein wenig nach rechts wendend, in der erhobenen Rechten eine Schale trägt und mit der Linken eine leichte Bewegung macht, als sage sie dem Begegnenden: „Gehe voran und tritt ein, sei freundlich im Hause willkommen!" Rückwärts zur linken Seite ist ein kleiner runder Altar mit einer Lampe darauf als Sinnbild des häuslichen Heerdes, zugleich die nothwendige Stütze für die sonst freistehende Figur. Das jugendlich freundliche Haupt ist mit einer leichten Epheuranke geschmückt, die Gewandung ist ganz schmucklos und häuslich; das kürzere Oberkleid bedeckt die Hälfte der Oberarme und ist etwas heraufgezogen, so daß es über dem Gürtel sich bauscht, das Unterkleid wallt lang herab und läßt bloß die Vorderhälfte der schönen Füße sehen. Die Gewandung ist von großer Schönheit und mit dem feinen Maße von stoffgemäßer Natürlichkeit und stilistischer Strenge behandelt, wodurch sich die Berliner Bildhauerschule auszuzeichnen pflegt. So ist überhaupt das ganze Werk, die Formen sind allerdings die klassischen der Antike, aber durch Annährung an die uns gewohnte Natur gemildert, es ist keine Hebe, die uns in der Statue entgegentritt, sondern ein junges Mädchen, welches, wenn der Marmor sich plötzlich belebte, im Hause nicht fremd erscheinen würde; den Gedanken, den Sinn, welcher sich in dem Werke aussprechen sollte, hat der Künstler vollständig zum Ausdruck

gebracht". — Wir schließen hieran die Notiz, daß Bläser zu dem Reiterstandbild Friedrich Wilhelms III. ein ganz neues Sockelmodell an Stelle des von Schievelbein entworfenen ausgeführt hat. Da der Letztere durch den Tod an der Ausführung seines Entwurfs gehindert wurde, ist es nur anzuerkennen, daß man an maßgebender Stelle das in dieser Anwendung nicht gerade glückliche Prinzip der Arbeitstheilung aufgegeben und Entwurf und Ausführung des ganzen Werkes in eine Hand gelegt hat.

B. **Düsseldorf.** Als im vorigen Januar die Nachricht von dem allzufrühen Tode des trefflichen Landschaftsmalers, Professor Alexander Michelis in Weimar, hier eintraf, faßte unsere Künstlerschaft in dankbarer Erinnerung der vielen Verdienste, die sich der Entschlafene während seines langjährigen hiesigen Aufenthaltes um alle gemeinsamen Angelegenheiten erworben, den Plan, ihre Theilnahme an dem großen Verlust den Hinterbliebenen durch ein äußeres Zeichen in lebendiger Weise zu bethätigen. Es wurde zu dem Ende beschlossen, eine Verloosung von Skizzen, Bildern und Aquarellen zu veranstalten, deren Ergebniß sich äußerst günstig gestaltet hat. Nachdem von mehr denn sechzig Künstlern, worunter die ersten Namen, Arbeiten geschenkt worden waren und der Absatz der Loose durch die thätige Mitwirkung von Malern und Kunstfreunden in überraschend schneller Weise von Statten gegangen, konnte über ein Kapital von fünfzehnhundert Thalern verfügt werden, welches der Künstlerverein „Malkasten" den drei Kindern seines frühern Vorstandes und Schriftführers schenkt und bis zu deren Majorennität anlegt, die Zinsen aber der Witwe jährlich auszahlen läßt. Gewiß hat auf solche, ebenso zarte wie verständige Art Düsseldorf's Künstlerschaft am besten das Andenken eines Freundes geehrt, der stets bereit war, dem Gesammtwohl Zeit und Mühe zu opfern und der leider nicht im Stande gewesen ist, den Seinigen Schätze zu hinterlassen. Möge ein so schönes Beispiel ächt genossenschaftlichen Geistes bei ähnlichen Fällen auch in andern Kunststädten Nachahmung finden! Wir glauben jedenfalls dadurch die Verdienste eines Mannes besser anerkannt zu sehen als durch marmorne Denksteine, und weil wir das Ganze nicht als ein Geschenk oder gar ein Almosen, sondern als die gerechte Würdigung einer opferfreudigen Wirksamkeit ansehen, so glauben wir durch die Veröffentlichung dieser Angelegenheit keine Indiskretion zu begehen, vielmehr die Manen eines Künstlers zu ehren, der es verstanden hat, sich über das Grab hinaus so treue Freunde zu erwerben.

* **Die neue Elisabethkirche in Wien** (Vorstadt Wieden, in der Nähe der Belvedere-Linie) wurde am 8. Oktober durch den Kardinal-Erzbischof von Wien feierlich eingeweiht. Urheber derselben ist der Oberingenieur J. Bergmann; die innere Ausschmückung mit Altären, Kanzel, und sonstigen Dekorationsarbeiten architektonischer Art rührt von dem Architekten Fr. Lippert her. Das Gemälde des Hauptaltars, das Rosenwunder der h. Elisabeth darstellend, war eine der letzten Arbeiten des verstorbenen Dobiaschofsky; die Bilder der Seitenaltäre (Christus und Maria) malte Jos. Keßler; die Fresken der Taufkapelle, sowie die an den Wänden der Seitenschiffe der Kirche angebrachten Stationen wurden von verschiedenen jüngeren Wiener Künstlern, Schülern der dortigen Akademie, ausgeführt. Die Kirche ist im gothischen Stil im gemischten Quader- und Ziegelbau ausgeführt. An das dreischiffige Langhaus mit bedeutend überhöhtem Mittelschiff schließt sich ein mäßig vorspringendes Querschiff und ein einschiffiger polygon abschließender Chor, an dessen Westseite die Sakristei angelehnt ist. Ueber der Vorhalle steigt ein kräftiger Thurm empor. Sowohl das Hauptportal desselben als die Fronten des Querbaues sind mit Skulpturen geschmückt. Die Verhältnisse des Inneren haben etwas Breites und Gedrücktes, die Durchbildung der Pfeiler und Gewölbe trägt, namentlich im Chor, den Charakter des Uebergangsstils aus dem Romanischen in's Gothische. Die Dienste und Rippen sind aber wohl selbst für diesen Stil etwas übermäßig schwer ausgefallen. Besonderes Lob verdienen die vielen trefflichen dekorativen Steinmetzarbeiten, besonders die Blattkapitäle der Säulen des Inneren. Näheres über Dimensionen, Kosten und Geschichte des Baues bei K. Weiß, Alt- und Neu-Wien in seinen Bauwerken, 2. Aufl. S. 114 ff., mit Abbildung.

* **Schubert-Denkmal in Wien.** Am 12. Oktober erfolgte aus Anlaß der 25 jährigen Jubläums-Feier des Wiener Männergesangvereins im Wiener Stadtparke die Grundsteinlegung des Schubert-Denkmals. Außer den Mitgliedern des Vereins waren der Gemeinderath, das Denkmal-Komité, die Abgesandten fremder Gesangvereine und eine große Menge sonstiger Gäste auf dem Festplatze versammelt, in dessen Mitte die kostümirten Werkleute des Bildhauers Kundmann standen. Nachdem der Vereinsvorstand Dumba die Festrede gesprochen hatte und die Unterzeichnung der Urkunde vollzogen war, sang der Verein den Schubert'schen Chor „Die Nacht" mit neuem Text von Silberstein. Darauf wurde ein Festgedicht von Bauernfeld vorgetragen. Sodann folgte die Legung des Grundsteins durch den Bürgermeister. Die üblichen Hammerschläge wurden u. A. auch von den beiden anwesenden Brüdern und der Schwester des großen Liederkomponisten vorgenommen.

B. M. **„Die Alba-Madonna, ein echter Raffael in Berlin"** betitelt sich eine soeben erschienene kleine Broschüre des Hofrathes Robert Bußler in Berlin, in welcher der Beweis versucht wird, daß jenes einst viel besprochene, vom Grafen Lottum in Gaeta erworbene Bild der heiligen Jungfrau mit dem Kinde und dem heiligen Johannes in einer Landschaft, das sich jetzt im Besitz seiner Wittwe zu Berlin befindet, wirklich von Raffael herrührt und das Original der jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg befindlichen „Madonna aus dem Hause Alba" ist. Da eine Ausstellung des vor einigen Jahren, wie die Broschüre versichert, mit seltenem Glück, restaurirten Bildes, wie wir hören, demnächst bevorsteht, und einige der vorgebrachten Gründe ohne genaue Kenntniß des Streitobjektes gar nicht zu beurtheilen sind, so begnügen wir uns für heute mit dieser kurzen Notiz, indem wir uns vorbehalten, seiner Zeit auf den Gegenstand des weiteren zurückzukommen.

* **Von der Insel Cypern** wird über einen bedeutenden Fund altgriechischer und phönikischer Alterthümer berichtet, deren Schauplatz das Dorf Dali (das alte Idalium) ist. Dem amerikanischen Konsul in Larnaka gebührt das Verdienst, die Ausgrabungen mit Energie verfolgt zu haben. Man fand Schmucksachen, Waffen, Münzen, Geräthe, Edelsteine und größere plastische Werke aus Kalkstein und gebranntem Thon, auch einige bemalte Vasen von kolossaler Größe.

* **Im Waffenmuseum des Wiener Arsenals** ist die definitive Uebertragung der Waffensammlung des österreichischen Kaiserhauses aus den unteren in die oberen Räumlichkeiten vollzogen und die neue Aufstellung rechts und links von dem großen Kuppelsaal nahezu vollendet. Auch die Fresken des Professors C. Blaas im westlichen Saale der Ruhmeshalle sind kürzlich fertig geworden. Sie behandeln das Zeitalter Maria Theresia's.

S — t. **Die im Vestibüle der Glyptothek zu München** aufgestellte Marmorbüste des Königs Ludwig I. ist nun mit einem Lorbeerkranz in vergoldeter Bronze geschmückt. Die Künstlerschaft hatte ihn gelegentlich der Trauerfeier am 12. März beschlossen; die Modellirung übernahm Prof. K. Knoll, den Guß und die Vergoldung die k. Erzgießerei. Die vom Kranz auf die Büste herabwallenden Bänder tragen die Widmung: Ludwig dem Ersten die deutschen Künstler, den 12. März 1868.

S — t. **In der k. Glasmalerei in München** wurde ein neues der für die Londoner Paulskirche bestimmten Fenster fertig. Nach dem Karton J. Schnorr's von Strähuber ausgeführt, stellt es Christus am Kreuz unter einem reichen Renaissancebogen dar. An der Basis steht: THE GIFT OF THE WORSHIPFVL COMPANY OF DRAPERS 1868; an der Einfassung unten VNTO GOD ONLY BE HONOVR AND GLORY. Die Ausführung ist in kräftigen Farben sehr wirkungsvoll.

Das Hans-Sachs-Denkmal für Nürnberg ist im Modell vollendet. Bildhauer Kraußer soll seine Aufgabe trefflich gelöst haben. Die Kosten betragen 20,000 Gulden. Das Wiener Burgtheater bereitet eine Vorstellung zu Gunsten des Denkmal-Fonds vor.

Der Bildhauer P. Schöpf hat eine Kolossalbüste Platen's vollendet und kürzlich in der Villa Malta zu Rom öffentlich ausgestellt.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Nr. 10.
Die Hauptgedanken der italienischen Renaissance in Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe. Von Ed. Paulus. — Stirnziegel vom Parthenon. — Romanisches Band von St. Rémi zu Rheims. — Goth. Giebelblumen aus Chartres. — Franz. Renaissancegliederungen vom Louvre. — Ital. Pilasterkapitäl von der Kirche Maddelena de' Pazzi in Florenz. — Ornamente für Porzellan-, Glas- und Metalldekoration Stoffmuster für einen Vorhang; Stuckplafond für ein Speisezimmer, Einbanddecken und Schloß für ein Photographiealbum; Spiegelschrank; Tisch von Eichenholz, Schmiedeeisernes Korbgitter, Gartenhäuschen mit Details; Fisch-, Blumen- und Früchteaufsatz; Degengriff aus Eisen geschnitten, aus den 17. Jahrh.

Archiv f. d. zeichnenden Künste. 1868. II.
Jan Verkolje. Verzeichniss seiner Schabkunstblätter. Beschrieben von J. E. Wessely. — Nicolas Verkolje. Von Demselben — Weitere Beiträge zur Kupferstichkunde des 15. Jahrhunderts. Von Dr. A. Andresen. - Die graphischen Künste auf der Pariser Weltausstellung von 1867. — Dritte Fortsetzung der v. Retberg'schen Dürer-Copien. - Ein noch unbekannter Monogrammist des 16. Jahrhunderts. Von M. Bach. — Deutscher Künstler-Nekrolog 1867 - 1868. Fortsetzung. Von Dr. A. Andresen: Jph. Steph. Kellner. M. Chr. H. König. Jos. Schall. F. Dobiaschofsky. Lud. Foltz. F. A. Bouterweck. Carl Sohn. Arthur Grottger J. M. Schärmer. Phil. Walther. Joh. Carl Lödel. — Nachtrag zu den drei Abhandlungen über die Holbein'sche Meier'sche Madonna. Von G. Th. Fechner. — Anhang. Kunst-Literatur No. 3. 1868.

Troschels Monatsblätter. Oktober.
Paris und die allg. Ausstellung (Schluß). - Beitrag zur Technik in der Zeichenkunst. Von Aug. Gosch. — Das Naturprincip der Pädagogik und seine Anwendung auf den Zeichenunterricht. Von Ernst Wegner. — Vortrag von G. Sharp an der k. Akademie zu Dublin über das Elementarzeichnen. — Die Fortbildungsschule. Von W. Oelschig (Schluß).

Chronique des Arts. Nr. 39—40.
Les écoles de dessin à Bordeaux. — Troisième exposition nationale de portraits à South-Kensington. - Antoine Vechte. — Congrès de l'enseignement de l'art du dessin.

Journal des Beaux-arts. Nr. 17. u. 18.
Le salon de Gand. — Congrès de l'enseignement des arts du dessin.

Art-Journal. Oktoberheft.
The picture gallery of the Hermitage of St. Petersburg Chap. II, By James Dafforne. (Mit Abb.). — Wall-decorations as illustrated in the Paris-exhibiton (Forts.). By J. B. Atkinson. — The street-statues of London. — Jewellery and goldsmith's work in Syria and Palestine. Part II. By M. E. Rogers. (Mit Abb.). - The royal armory of England. Chap IX. X (Mit Abb.) — International reproduction of works of art. — Leeds exhibition. IV. Modern foreign schools. — The Slade-collection of engravings. — Nantgarw and Swansea China. By Llewellynn Jewitt. (Mit Abb.). — The windows of Fairford-church. — A french critic on the roy. Academy-exhibition. — The Hope collection of Dutch and Flemish pictures.

Inserate.

Heft 2 der Zeitschrift f. bild. Kunst nebst Nr. 3 der Kunstchronik wird wegen des sächsischen Bußtages schon Donnerstag den 19. November ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

19. November.



Nr. 3.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Buonaventura Genelli †.

— d — Am 13. November ist Genelli im 70. Jahre seines Lebens in Weimar gestorben. Er erlag einer im Laufe der letzten Monate sich mit furchtbarer Energie entwickelnden Krankheit, welcher nur eine so erstaunliche Natur nach zwei schweren Schlaganfällen so lange Widerstand leisten konnte. Seine Geisteskraft und die bis kurz vor dem Ende noch vollkommen sichere Hand bekunden, daß er der deutschen Kunst, der er eine herrliche Zierde war, weit vor der Erschöpfung seines künstlerischen Vermögens entrissen ward; denn der Karton, welcher als letzte unvollendete Arbeit an seinem Todtenbette zurückblieb (Dionysos unter den Piraten), steht den rühmlichsten Leistungen seiner männlichen Vollkraft ganz ebenbürtig zur Seite. Aber der Tod kam dennoch erlösend; ihm drohte das Entsetzlichste: ein alles Schaffen ausschließendes Siechthum, das ihm trotz seiner großen Liebe zum Leben in den letzten Tagen den Wunsch zu sterben abrang. — Der tiefe Schmerz über diesen unersetzlichen Verlust schließt heute eine eingehende Würdigung der Verdienste des Verblichenen aus; sie soll binnen Kurzem nachgeholt werden. Heute genüge unsern Lesern diese traurige Kunde. Wir fügen nur hinzu, daß die Bestattung des herrlichen Künstlers auf dem Friedhofe zu Weimar, der so viel große Namen deckt, am 15. November in würdigster Weise stattfand. Frei von aller kirchlich-theologischen Eingenommenheit feierte der Stiftsprediger Förtsch in schwungvoller Rede diese antike Persönlichkeit und Graf Kalkreuth gab in einem Abriß seines Lebensganges im Auftrag der Kunstgenossenschaft dem Hingeschiedenen das Zeugniß rückhaltloser Anerkennung. Ein zahlreiches Geleite folgte dem Sarg des Todten, der in allen Kreisen der Stadt aufrichtige Verehrer hatte.

Das deutsche Gewerbemuseum zu Berlin.

J. L. Das deutsche Gewerbemuseum zu Berlin, dessen Gründungsgeschichte in diesem Blatte bereits Gegenstand eingehender Berichte gewesen, ist nach einem nunmehr fast einjährigem Bestehen in seiner Entwickelung so weit vorgeschritten, daß es möglich erscheint, aus dem Gebiete der Erwartungen und Wünsche zu einem Berichte über das Geleistete und die wirklich vorhandenen Sammlungen überzugehen.

Als im Frühling des vorigen Jahres das erste Komité zur Gründung eines Gewerbemuseums zusammentrat und neben den kunstgebildeten Architekten und Gelehrten so wie den bereits im Handwerkerverein für das Wohl der arbeitenden Klassen thätigen Männern auch Beamte und Industrielle aller Zweige an den vorbereitenden Arbeiten Theil nahmen, konnte es nicht ausbleiben, daß sich sehr verschiedenartige Hoffnungen an das neue, erst unklar vorschwebende Unternehmen knüpften und demgemäß in dem ersten Entwurf, der aus einem Kompromiß aller Mitthätigen hervorgegangen, sehr verschiedenartige Forderungen Ausdruck fanden.

Sogleich nach dem Erscheinen des Programms wurde von allen Seiten die Erwartung ausgesprochen, daß unser neues Institut vornehmlich die Förderung der künstlerischen Seite des Gewerbes in die Hand nehmen würde; die Befürchtungen, daß aus dem officiell genehmigten Programm allzugroße Hindernisse für eine derartige Entwickelung erwachsen würden, haben sich erfreulicher Weise nicht bestätigt. Sobald einmal die Einrichtung der Anstalt in's Werk gesetzt wurde, sonderte sich sofort aus der

reichen Zahl der im Programm niedergelegten Wünsche ein bestimmter Kern des Nothwendigsten und am sichersten Erfüllbaren, und so haben wir bereits Unterrichtsanstalt und Museum, welche allen den Forderungen entsprechen, die von den kunstgebildeten Freunden des Unternehmens von vorne herein aufgestellt werden mußten.

Das Museum hat mit sehr kleinen Mitteln angefangen. Fast ein Wagniß war es zu nennen, als das Komité mit einem Kapital von 18,000 Thlrn. und ohne bestimmte Aussicht auf nachhaltige Unterstützung von Seiten des Staates das neue Institut in's Leben rief. Während Wien damit beginnen konnte, die reichen Schätze der kaiserlichen Familie und der alten stattlichen Kirchen und Klöster in berauschender Pracht den staunenden Blicken des Publikums vorzuführen und somit das österreichische Museum von vornherein mit dem Nimbus einer „sehenswerthen" Erscheinung zu umgeben vermochte, war man in Berlin einzig auf den gesunden Sinn des Handwerkerstandes angewiesen, von dem man hoffen durfte, daß er auch unansehnliche Anfänge, sobald sie ihm nur zweckmäßig zugänglich gemacht würden, nach Kräften benutzen würde. Und — damit wir die Lebensfähigkeit des Institutes gleich von vorne herein als erwiesen annehmen können — nachdem es kaum eröffnet, das Museum sogar noch nicht einmal vorhanden war, zählte die Unterrichtsanstalt bereits über 200 Schüler.

Die erste Sorge des Komité's war gewesen, passende Räume für die Unterrichtsanstalt herzustellen. Man hat sich vorläufig in das alte Gebäude des Gropius'schen Diorama's in der Georgenstraße einquartirt. So wenig elegant auch die Räume dieses unzählige Mal umgebauten und bereits zu allen erdenklichen Zwecken benutzten Hauses sein mögen, so hatten sie doch den Vortheil, daß man jede Veränderung mit ihnen ungehindert vornehmen konnte; und so sind denn im obersten Geschoß eine Reihe gut beleuchteter und zweckmäßig eingerichteter Zeichensäle hergestellt worden. Im Erdgeschoß, von dem noch ein Theil anderweitig vermiethet ist, befinden sich die Modellirsäle und das für 200 Personen eingerichtete Auditorium, eine Treppe hoch drei große Säle für die Sammlungen und die Verwaltungsräumlichkeiten. In allen Stockwerken ist noch unbenutzter Platz genug, um die verschiedenen Räume nöthigenfalls um ein Beträchliches auszudehnen.

Die Mittel zur Unterhaltung des Instituts fließen theils aus den laufenden Beiträgen der Mitglieder, unter denen als hauptsächlichste unermüdlich thätige Förderer des Unternehmens der Kronprinz und die Kronprinzessin zu nennen sind, theils aus Staatszuschüssen, die bisher bei besonderen Veranlassungen bewilligt wurden, aber hoffentlich bald in eine regelmäßige, in den Staatshaushalt aufgenommene Dotirung werden verwandelt werden.

Im Sommer 1867 begann die Einrichtung des Gebäudes unter der Leitung des Baumeisters Grunow, der zum Vorsteher des Museums erwählt wurde. Zu gleicher Zeit benutzte man die Pariser Ausstellung, um Ankäufe für die neu zu gründende Sammlung zu machen. Die 15,000 Thlr., welche die Regierung hierfür ausgeworfen, sind von den Sachverständigen, welche als Mitglieder der Jury in Paris anwesend waren, auf das Zweckmäßigste verwendet worden. Französische und englische Arbeiten in Porzellan, Majolika und Fayence, Gläser und Emaillen, Bronzen und andere Kunstgüsse wurden in reicher Zahl erworben, ferner galvanoplastische und andere Nachbildungen des South-Kensington-Museums und Abgüsse der Campana-Sammlung; besonders werthvoll waren aber die Ankäufe in der orientalischen Abtheilung der Ausstellung, persische Teppiche, Schleier und Shawls aus Kashmir, Japanesische und Chinesische Lackwaaren, eine prachtvolle Sammlung indischer golddurchwirkter Stoffe, eingelegte und geschnitzte Arbeiten ebendaher, bunte Gewebe und Stickereien aus Algier, Tunis, der Türkei, Serbien, Griechenland und Südrußland, darunter ein goldgestickter Teppich aus dem Kaukasus, den der kompetenteste Beurtheiler, Falke in Wien, als eines der glänzendsten Stücke der Ausstellung bezeichnet hat. In ähnlicher Weise hat ebendaselbst Prof. Gropius aus den eigenen Mitteln des Museums Ankäufe moderner Erzeugnisse gemacht mit Hinblick auf ihren Werth als Vorbilder für unsere heimische Industrie. An dieser Stelle muß aber auch eines Mannes gedacht werden, der mit seltener Aufopferung in Paris für die Zwecke des Museums thätig war: der bekannte Reisende Dr. Jagor hat den ganzen Sommer daselbst zugebracht, um für das Gewerbemuseum so wie für das gleichfalls neugegründete landwirthschaftliche Museum zu sammeln. Er richtete dabei sein Hauptaugenmerk auf die Rohstoffe und die Erzeugnisse der niederen Kunstindustrie des Orients, welche in ihrer unscheinbaren Gestalt leicht übersehen werden und dennoch die mustergültigen Formen in unübertroffener Einfachheit und Schönheit würdiger zur Geltung bringen als die meisten Erzeugnisse unserer privilegirten und patentirten Musterfabriken. Seiner im Orient selbst erworbenen Sachkenntniß und seiner unermüdlichen Thätigkeit, besonders am Schluß der Ausstellung, verdanken wir eine große Anzahl von Stücken, die um so werthvoller sind, als sie im gewöhnlichen Handel gar nicht zu beschaffen wären. Durch Dr. Jagor erhielten wir die meisten der türkischen und ägyptischen so wie der portugiesischen und spanischen Thongefäße, Fußteppiche aus der Türkei, Rumänien und Südrußland, Metall- und Marmorwaren aus Tunis, Algier und Marocco, die prachtvollen indischen Papiermacheearbeiten, die russischen Holzarbeiten, Flechtwerk aus Spanien und der Türkei, Nordafrika und Kanada, Meubels aus Aegypten und Rußland und unzählige andere Stücke, welche ihm von den Kommisionen der verschiedenen Länder, welche das lästige Geschäft des Einpackens möglichst abzukürzen suchten, oft

für ganz unbedeutende Summen oder sogar unentgeltlich überlassen wurden.

Zu gleicher Zeit war einer der eifrigsten Förderer des neuen Instituts, der Bildhauer Sußmann-Hellborn in Süddeutschland für die Zwecke des Museums thätig. Die Ankäufe an Werken älterer deutscher Kunstindustrie sind musterhaft, bei den kleinen Mitteln des Museums blieben alle Prunkstücke ausgeschlossen, nur die Vorzüglichkeit der Arbeit, die stilgerechte Schönheit der Muster sind in Betracht gezogen. Unter den mehr als 40 Proben von Spitzen, Roth- und Weißstickerei, den 26 verschiedenen Ofenkacheln, den 75 schmiedeeisernen Arbeiten, den in verhältnißmäßiger Anzahl vertretenen Stücken aus Zinn, Glas, Steingut, Porzellan, Holz und gepreßtem Leder befindet sich geradezu nichts Ueberflüssiges, Nichts, was nicht einen wichtigen Platz würdig ausfüllte.

Ein sehr bedeutender Zuwachs war ferner die gesammte Kollektion der venezianischen Glasfabrikate und Mosaiken des Dr. Salviati, welche die Staatsregierung für 5000 Thlr. erworben hat. Da es fast kein Gebiet der alten Glastechnik giebt, das Salviati nicht neu belebt, so haben wir hierdurch mit einem Schlage eine nahezu vollständige Sammlung von Erzeugnissen der Glasbläserei.

Diese vier Posten waren der Hauptstamm der Sammlung, mit deren Ordnung und Aufstellung im ersten Saale man bereits gegen Ende des vorigen Jahres beginnen konnte. Ehe dieselbe aber der Benutzung übergeben wurde, war sie bereits durch Schenkungen und geliehene Gegenstände so angewachsen, daß noch ein zweiter Saal eingerichtet werden mußte, der auch schon seit Monaten gefüllt ist, während jetzt ein dritter Saal auch bald nicht mehr hinreichen wird.

Unter denjenigen, welche die Sammlung durch Schenkungen und Leihgegenstände vermehrt, ist in erster Linie die Kronprinzessin zu nennen, welche unabläßig Stücke ihres Privatbesitzes dem Museum überweist und auch die Kräfte Anderer für dasselbe in Bewegung setzt. Der Kronprinz hat einen Schrank voll antiker Gefäße, Bronzen und Terrakotten hergegeben, der König einen höchst werthvollen niederländischen Gobelin aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die Königin altes Porzellan, Giani in Wien die bewunderungswürdige Sammlung seiner Stoffproben, die gräflich Stollberg'sche Eisengießerei in Ilsenburg über 20 Nachgüsse kunsthistorisch interessanter alter Stücke, die Gebrüder Spangenberg eine sehr umfangreiche Sammlung von Abgüssen der besten Medaillonporträts des 16. Jahrhunderts, der Maler Ewald alte Stoffe und Krüge, der Druckereibesitzer Steffan gedruckte Stoffe nach den Zeichnungen unserer besten Berliner Architekten, und so fort eine große Reihe, die sich erfreulicher Weise wöchentlich erweitert.

Hierzu kommen dann noch entliehene Stücke, darunter ein ganzes Spind von Glaswaaren des vorigen Jahrhunderts, welche der königlichen Porzellanmanufaktur gehören, nebst einer Auswahl eigener Fabrikate, alte Glasmalereien aus dem Besitz der Bauakademie und Spitzen vom Gewerbeinstitut. Eine stattliche Sammlung altdeutscher Krüge aus dem Privatbesitz von Ravené, Sußmann, Engelhardt, Wunder u. A., höchst interessante gewebte Tapeten aus Schinkel's Zeit und Schule von Frau Prof. Gropius, alte Stoffe aus den Ateliers hiesiger Maler eine Sammlung alter und neuer Fächer und vieles Aehnliche. Auch mit der Ausstellung der Erzeugnisse moderner Kunstindustrie von Seiten hiesiger Handwerker ist bereits begonnen.

Es ist nicht möglich, eine genügende Uebersicht über eine Sammlung zu geben, die, wie jede kunstindustrielle, aus einer Unzahl einzelner, an sich wenig hervorragender Stücke besteht. Das Gesammtresultat kann man etwa dahin zusammenfassen, daß wir bereits eine Art von Vollständigkeit erlangt haben in Spitzen, Weißstickerei, orientalischem Brokat, orientalischen Lackarbeiten, Medaillonportraits, geblasenem Glas und Eisenguß, eine gute Gundlage besitzen für modernes Porzellan, orientalische Stoffe und Stickerei, Schmiedeeisen, modernes Email, primitive Töpferwaaren vornehmlich des Orients, Steingut, Strohflechtereien und modernes Mosaik, dagegen noch lückenhaft versorgt sind in fast allen älteren Zweigen des Porzellans, Glases und Krystalls, in Weberei, Email und feiner Metallotechnik wie Ciselir- und Tauschirarbeit, und schließlich noch bei den ersten Anfängen stehen für Gold- und Silberarbeit so wie für Schnitzerei und Tischlerei. Für ältere Werke der Kleinkünste werden wir uns wohl noch am längsten mit Surrogaten behelfen müssen und es sind auch bereits von den Abgüssen und galvanoplastischen Nachbildungen des South-Kensington und des Wiener Industriemuseums viele Stücke angekauft, so wie auch die Photographien desselben Museums, der Hohenzollern'schen Sammlung, der Fabrikate Christoffle's und Aehnliches mehr. Auch aus dem Berliner Museum, welches an ornamentalen Werken der edelsten Frührenaissance reicher ist, als irgend ein anderes nach dem South-Kensington, werden wir werthvolle Abgüsse erhalten. Mag an dieser Stelle eines der eifrigsten und einsichtigsten Freundes des Museums, des verstorbenen Professor Waagen gedacht werden, welcher mit feinstem Kennerblick diese köstlichen Stücke in Italien zu einer Zeit erwarb, da sie noch von Niemandem beachtet als unmodern und allzu simpel aus Kirchen und Palästen entfernt wurden.

Auf Grund der oben versuchten Uebersicht, welche den Stand unseres Besitzthums eher zu strenge als zu wohlgefällig angegeben, darf man versichern, daß unser Museum nicht nur in Anbetracht seiner sparsam fließenden Mittel, sondern auch direkt betrachtet einen höchst werthvollen und nutzbaren Stamm von Unterrichtsmaterial besitzt. Und gerade die Nutzbarkeit ist hier in so hervorragender Weise

vorhanden, daß unser Museum sich weit reicher dotirten Sammlungen würdig zur Seite stellen kann. Bei der Knappheit der verwendbaren Summen hat mit größter Vorsicht nur das Nothwendige gekauft werden können; wir haben auch keine ganze Sammlungen mit ihrem Balast von Raritätenkrämerei aufzunehmen brauchen und sind daher von der andere Museen fast erdrückenden Menge des nur historisch oder kulturgeschichtlich Interessanten zum Vortheil der reinen Kunstindustrie frei geblieben. Die Sammlung ist nach Maaßgabe des Materials und der Technik vorzüglich geordnet, die im ursprünglichen Programm angegebene Methode, die Gegenstände nach ihrem Gebrauch im Dienst des Menschen zu ordnen, ist niemals ernstlich oder auch nur versuchsweise befolgt worden. Sobald man anfing aufzustellen, mußte sich die jetzt innegehaltene Methode, die ja auch an dieser Stelle so dringend empfohlen wurde, als die einzig mögliche herausstellen. Die Stücke sind sämmtlich durch angeheftete Zettel ausführlich in Bezug auf Material, Technik, Herstellungsort und= Zeit bezeichnet, und es ist jedesmal angegeben, wenn dieselben durch Schenkung oder Leihung dem Museum überwiesen sind. An die Herstellung raisonnirender Fachkataloge wird man erst denken können, sobald in einem Gebiet eine annähernde Vollständigkeit erreicht ist.

(Schluß folgt.)

Nekrologe.

Eduard Hildebrandt, der gefeierte Landschaftsmaler und kühne Reisende, ist am Sonntag den 25. Oktober Abends 11 Uhr noch im rüstigen Mannesalter zu Berlin gestorben.

Indem wir uns die eingehende Würdigung dieses trotz Einseitigkeit und vielleicht absoluter Verirrungen zweifellos bedeutenden, ja schöpferischen Künstlers für größere Muße aufsparen, geben wir vorläufig nur den flüchtigen Abriß seines äußeren Lebens. Er ist am 9. September 1817 als der Sohn eines armen Stubenmalers zu Danzig geboren. Schon früh erwachte in ihm die Neigung zur Kunst, und in dem Knaben bereits entwickelten die ihn umgebenden Reste einer großen Vergangenheit und der Anblick des weiten Meeres die Sehnsucht, ferne Menschen und Länder zu sehen, die ihn später unaufhörlich zur Wanderschaft trieb und ihn endlich zum Weltumwanderer machte.

Doch waren die ersten Schritte seinem Ziele entgegen für ihn sehr schwer zu vollbringen. Im 19. Jahre gelang es seiner Energie, entschieden die Künstlerlaufbahn zu beschreiten. Zu Fuß pilgerte er nach Berlin, um an der Akademie Lehre und Unterricht zu suchen. Doch sollte er hier zunächst arg enttäuscht werden. Gottfried Schadow wehrte grundsätzlich jungen mittellosen Leuten den Zugang zur Kunst, wenn er sich nicht von dem Vorhandensein eines seltenen Talentes überzeugte. Wie zweifelhaft und unsicher eine solche Diagnose aber bei noch ungeschultem Können ist, liegt auf der Hand, und oft mag geirrt worden sein. Auch Hildebrandt's Bitten vermochten den gestrengen Akademiedirektor nicht zur Gewährung freien Unterrichts, seine vorgelegten Zeichnungen und Naturstudien fanden keine Gnade. Glücklicherweise erschienen die Blätter dem damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Marinemaler Wilhelm Krause, dem sie zufällig zu Gesicht kamen, beachtenswerth genug, um dem strebsamen Kunstjünger in uneigennützigster Weise in seinem Atelier ein Asyl zu gewähren. Unter seiner Leitung gelangte Hildebrandt bald dahin, kleine verkaufbare Bilder zu malen, von deren Erlös er nicht nur seinen Lebensunterhalt bestreiten, sondern auch so viel erübrigen konnte, um im Jahre 1840 eine erste Studienreise nach Skandinavien und den britischen Inseln zu unternehmen.

Der Schule Krause's fühlte er sich nun entwachsen, obgleich er nie vergaß, wie viel er ihm zu danken hatte; er begab sich, ganz neue und verschiedene Anregungen in sich aufzunehmen, nach Paris zu dem ihn jetzt überlebenden Genre- und Marinemaler Eugène Isabey in das Atelier. Von ihm lernte er die eben von den modernsten Koryphäen der französischen Kunst, einem Delacroix und Decamps und ihrer Gefolgschaft, geschaffene glänzende Technik und koloristische Bravour, die schon im folgenden Winter die staunende Vaterstadt an einem heimgesandten Hafenbilde als etwas Neues und Unerhörtes zu bewundern Gelegenheit hatte. Im Jahre 1843 errang er auf dem Pariser Salon seine erste öffentliche Auszeichnung, die Medaille der dritten Klasse. Gleichzeitig verließ er Paris und wandte sich nach Berlin zurück: seine Lehrjahre waren zu Ende.

In der Heimath eröffnete sich ihm in ungeahnter Weise der Weg zur Verwirklichung seiner Wünsche. Alexander von Humboldt lernte ihn schätzen und gewann Interesse für seinen Hang zum Reisen. Er empfahl ihn an den König Friedrich Wilhelm IV., der, durch seine Arbeiten höchlich befriedigt, ihn noch in dem nämlichen Jahre auf Reisen schickte. Hildebrandt ging über den Ocean nach Brasilien und den vereinigten Staaten und kehrte erst nach zwei Jahren wieder. Der größte Theil der heimgebrachten, unmittelbar vor den Gegenständen in schnellen charakteristischen Zügen in Aquarell ausgeführten Studien befindet sich auf dem Berliner Kupferstichkabinet, gleich werthvoll in künstlerischer wie in ethnographischer Hinsicht. Aus manchen dieser Studien wurden im Laufe der folgenden Jahre Oelgemälde; daneben entstanden jedoch auch heimische Landschaften, zum Theil mit bedeutender figürlicher Staffage, die ihnen fast die Geltung von Genrebildern giebt, und europäische Marinen. Für die realistische Richtung der Berliner Kunst und die Ausbildung der Farbe war diese von allgemeinem Beifall gekrönte Thätigkeit Hildebrandt's nicht ohne Einfluß, während er in seinem eigensten Genre ohne Nachfolge blieb.

Lange litt es ihn nun nicht mehr zu Hause. 1847 bereiste er abermals England und Schottland und ging über die Canarischen Inseln, Portugal und Spanien zurück. Das wesentlichste größere Ergebniß dieser Reise waren seine Darstellungen der Insel Madeira, die seinen Ruf in noch weitere Kreise trugen. Im Jahre 1851 war er wieder in königlichem Auftrage in Aegypten, Palästina, der Türkei und Griechenland; 1856 unternahm er eine Nordpolfahrt und bereicherte das Repertoir der schon seit lange mit fast ausschließlicher Vorliebe behandelten Farbenphänomene der Atmosphäre durch die Mitternachtssonne und andere Wunder der arktischen Welt.

Die Hauptmasse der von diesen Reisen mitgebrachten

meisterhaften Aquarellstudien erstand der König, und sie befinden sich jetzt im Besitz der Königin-Wittwe, aus deren Mappen die jüngst auch an dieser Stelle besprochene Berliner Aquarellenausstellung eine von dem Künstler selber getroffene Auswahl zur Ansicht brachte. — Die große Anzahl von Oelbildern, groß und klein, die er bei rastlosem Schaffen in eiserner Beharrung und nie verminderter Liebe zur Arbeit aus seinem Atelier hervorgehen ließ, kann nicht im Einzelnen betrachtet werden.

Mit dem unermeßlichen Reichthum der schon gesammelten Anschauungen nicht zufrieden, verlangte er noch mehr, noch größere Wunder der Schöpfung zu sehen, und er rüstete sich im Jahre 1862 zu seiner letzten, der größten und gefahrvollsten Reise, der Weltumwanderung, die er in zwei Jahren vollbrachte. Ueber Suez und Aden nach Bombay, durch Vorder- und Hinterindien, durch die östlichen Länder Asiens bis nach Japan hinauf, über den stillen Ocean, Kalifornien, Centralamerika und die Vereinigten Staaten ging sein Weg. Er selbst hat im Verein mit seinem humoristischen Freunde Ernst Kossak die Erlebnisse seiner an Abenteuern reichen Reise nach seinen Tagebüchern für das Feuilleton der Berliner „Montagspost" geschildert (des allgemeineren und dauernden Werthes dieser unterhaltenden und lehrreichen Aufzeichnungen wegen im vorigen Jahre, Berlin bei Otto Jancke, auch als dreibändiges Buch herausgegeben).

Unmittelbar nach seiner Rückkehr veranstaltete Hildebrandt in Berlin eine Ausstellung von dreihundert gesammelten Aquarellstudien, die sich ungewöhnlichen Beifalles zu erfreuen hatten und, von einem Privatmanne erworben und in Paris und London ausgestellt, dort und noch mehr hier einen wahren Sturm der Begeisterung hervorriefen.*) Ein Mann wie Kinkel hielt es nicht für unwerth, sich zum Herolde ihrer Vortrefflichkeit zu machen. Hildebrandt's künstlerisches Interesse hatte sich immer mehr auf die Lichtwirkungen und Farbenspiele auffallender und außergewöhnlicher Naturerscheinungen koncentrirt und ihnen zu Liebe alles Detail der Formenwelt aufgeopfert.

So lag der Schwerpunkt auch bei den nach jenen letzten Studien gemalten Staffeleibildern in den wunderbaren Lichtschauspielen, in deren Darstellung er vor keiner scheinbaren Unmöglichkeit der Lösung zurückschreckte, und die er mit staunenswerther Technik und uneingeschränkter Beherrschung der modernen Kunstmittel zur Erscheinung brachte. Dieser Art sind die ihrer Zeit besprochenen Pendants „Benares am Ganges im Frühlicht" und „Sonnenuntergang am Chom-Phya-Flusse" (beim Konsul Caro in Berlin); alsdann „ein heiliger See in Birma"; endlich die drei Bilder der gegenwärtigen Berliner Kunstausstellung: die Pendants „ein Sonnenblick auf Jersey" und „ein Abend auf Ceylon" (dem Dr. Strousberg in Berlin gehörig), zwei der schönsten Schöpfungen seines Pinsels, namentlich das Erstere von jenen Eigenschaften frei, die so häufig die Kritik selbst in herber Weise gegen die Extravaganzen in Hildebrandt's Kunstrichtung in die Schranken gerufen haben; — und sein letztes vollendetes Werk „unterm Aequator". Die in Berlin versammelte Kunstgenossenschaft wollte dem Verblichenen dadurch eine Huldigung darbringen, daß sie diese letzten Werke seiner Hand mit Trauerflören und Lorbeerkränzen dekorirte, wonach selbst in den Zeitungen eine sehr berechtigte Stimme allsobald verlangt hatte. Indessen der mit der Wahrnehmung der Geschäfte eines Vicedirektors (bekanntlich besitzt die Akademie seit Jahren nicht einmal einen solchen!) beauftragte Professor Daege verhinderte und verbot dies, und erst im Ministerium mußte erwirkt werden, was jedem gesund Empfindenden Bedürfniß schien. — Noch wurde alsbald von einem unfertig hinterlassenen Bilde berichtet, welches einen über einem See aus düsteren Wolken hervorbrechenden Regenbogen darstellt und wie ein Friedensgruß aus dem Jenseits über seinem Sarge leuchtete. Dasselbe ist gegenwärtig hier ausgestellt. — Wir zählen diese Hauptbilder der letztvergangenen Jahre auf, weil sie als Zeugen der reifsten Kunst des Meisters vor all seinen anderen Werken von Wichtigkeit bleiben.

Die Strapazen und Entbehrungen so vieler Reisen seitab von den bequemen Wegen der Civilisation, die Anstrengungen einer unermüdeten, und bei stets auf's Aeußerste angespannter Phantasie aufreibenden künstlerischen Thätigkeit, die Aufregungen eines ausgebreiteten Verkehrs, dem der gefeierte Künstler und der an geselligen Eigenschaften selten reiche Mensch sich nicht entziehen konnte und wollte, hatten allmählich seine ursprünglich harte Gesundheit erschüttert. Schon vor seiner letzten Reise hatte ihn ein heftiges Nervenleiden befallen. Jetzt warf ihn ein Gelenkrheumatismus, mit dem sich ein Nervenfieber verband, auf sein letztes Krankenlager, wo dann ein hinzugetretener Gehirnschlag seinem Leben nach kaum vollendetem einundfünfzigsten Lebensjahre ein Ende machte.

Die Leiche wurde nach Stettin befördert, wo von dem Hause des Bruders aus am Freitag den 30. Oktober unter allgemeiner Theilnahme und mit großem Geleit die Bestattung erfolgt ist. Der Verein der Berliner Künstler und die deutsche Kunstgenossenschaft waren dabei durch Deputationen vertreten. **B. M.**

Heinrich Brandes, Galerie-Inspektor des Herzogl. Museums und Professor der zeichnenden Künste am Collegium Carolinum zu Braunschweig, welcher daselbst am 6. Oktober starb, ward in dem braunschweigischen Dorfe Bortfeld im Jahre 1803 geboren. Seine erste Jugendbildung erhielt er in einem herrnhutischen Institute zu Ebersdorf im Voigtlande, dann kam er nach Braunschweig, wo er unter Leitung des begabten, tüchtigen Fr. Barthel in der Stobwasser'schen Maleranstalt die ersten Anfangsgründe der Malerei erlernte. Um sich in der von ihm mit Lust und Talent betriebenen Kunst zu vervollkommnen, besuchte Br. im J. 1823—25 die Akademie in München. Hier widmete er sich unter Cornelius anfangs der Historien-, nachher der Landschaftsmalerei, und lebte nach Abgang von der Akademie noch fünf Jahre in München, von wo aus er meistens in den Tiroler Bergen seine Studien machte. Durch seine Bilder aus dem bayrischen Hochgebirge, die durch poetische Auffassung, großartige Anordnung und wirkungsvolles Kolorit allgemeine Anerkennung hervorriefen, erlangte Br. bald den Ruf als einer der ersten Landschaftsmaler der Münchener Schule. Nachdem er seiner künstlerischen Ausbildung wegen Deutschland bereist hatte, ging Br. in den Jahren 1830 und 1831 nach Italien, wo er sich längere Zeit in Rom aufhielt und hier seine Natur- und Kunstanschauung aufs Wesentlichste bereicherte. Nach der Rückkehr ins Vaterland

---

*) Eine Auswahl von 24 dieser Aquarellen in chromolithographischer Darstellung von R. Steinbock sollen bei R. Wagner in Berlin erscheinen. Die 6 ersten Blatt in meisterhafter Ausführung (Liefg. I. à 18 Thlr.) sind bereits ausgegeben.

ließ er sich in Braunschweig nieder, wo er anfangs auch als Porträt-, später aber allein als Landschaftsmaler beschäftigt war. Zu Michaelis 1835 wurde er zum Lehrer des Zeichnens und Malens am Collegium Carolinum und am 18. November desselben Jahres zum Galerie-Inspektor am herzogl. Museum ernannt. Gemälde von ihm befinden sich in fast allen öffentlichen und in sehr vielen Privat-Gemäldesammlungen. Besonders gerühmt werden von ihm: Gegend bei Marino im Albanergebirge; Gegend bei Rom; Subiaco; mehrere Gebirgs- und mehrere Winterlandschaften; eine Ueberschwemmung, durch Neuheit des Motivs und schöne Stimmung überraschend; Partie aus dem Okerthale, Landschaft aus dem Harze mit heraufziehendem Gewitter, und mehrere Gebirgslandschaften aus Tirol und dem Harze. Eins seiner bedeutendsten Bilder, Gegend bei Salzburg, befindet sich in der neuen Pinakothek in München. — Als im Jahre 1845 bei einem Aufputze des Innern der Domkirche die alten Wandmalereien unter der Kalktünche entdeckt wurden, wurde Br. in Gemeinschaft mit dem Maler H. Neumann mit der Auffrischung der alten Malereien beauftragt. Er unterzog sich mit großem Fleiße dieser nicht leichten Arbeit, über welche er sich in einer besonderen Schrift: „Braunschweigs Dom mit seinen alten und neuen Wandgemälden. Eine Besprechung zum Verständniß derselben von dem Künstler selbst nach eigenen Beobachtungen mitgetheilt. Braunschweig, 1863" näher ausgesprochen hat, um sich gegen ihm gemachte Vorwürfe zu vertheidigen, welche besonders die neuen von ihm entworfenen und ausgeführten Wandgemälde trafen. (Braunschw. Tagebl.)

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

— 1. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 4. Nov. brachte Prof. Hübner eine große Reihe neu erschienener Schriften zur Vorlage. Ferner zeigte derselbe die Photographie und Durchzeichnung eines Glasgefäßes aus Lissabon mit der Darstellung von Architekturen, ferner in einer Photographie den Grabstein eines römischen Centurio der 20. Legion, Ende des ersten Jahrhunderts n. Chr. Prof. Curtius legte die Photographie einer Statue der jetzt zerstreuten alten Sammlung Giustiniani vor, ein knieender Jüngling in phrygischer Mütze, der eine von oben her kommende Gefahr abzuwehren sucht. Der Vortragende erkennt in ihm einen Ganymed. Eine Abbildung desselben findet sich in dem neuen Heft der archäologischen Zeitung. Prof. Curtius legt ferner sein neues Werk über die Topographie Athens vor. Herman Grimm zeigte einige Abbildungen als Ergänzung eines Vortrags, den er früher über das Verhältniß Raffaels zur Antike gehalten. Vor allem interessant sind die Photographien nach der Gruppe der Grazien zu Siena und der danach von Raffael gemachten Zeichnung, in welcher er alle Formen ins Peruginesкe übersetzt hat. Raffael's Bild der drei Grazien ist einem früher zu Rom befindlichen Relief, das auch Marc Anton gestochen entlehnt, und ebenfalls modernisirt. Erst nach 1512 zeichnete Raffael Antiken in der Art wie wir es gewohnt sind, mit vollem Verständniß der stilistischen Eigenthümlichkeiten. Dr. R. Schöne legte Vasenfragmente aus Athen mit Inschriften vor. Prof. Wolff sprach über Thieropfer im Alterthum; Kunstformer Eichler hatte den in Arles befindlichen Venuskopf, ein Werk von hoher Schönheit, aufgestellt.

Kunstunterricht.

Eine Lehranstalt für gewerbliche Kunst ist am 25. Oktober in Dresden ins Leben getreten. Die Gründer dieses Unternehmens sind die durch die von ihnen herausgegebenen „Architektonischen Motive für die Dekoration und den Ausbau von Gebäuden aller Art*)" bekannten Architekten Karl Weißbach und Ernst Lottermoser, denen sich noch der Architekt Bruno Müller und die Bildhauer Aug. Hauptmann, Friedr. Rentsch und Jos. Christofani angeschlossen haben. Die Anstalt, sowohl für den Abend- und Sonntagsunterricht, als auch für einen vollständigen Tageskursus eingerichtet, konnte mit einer Zahl von 28 Schülern eröffnet werden. Das Stundengeld beträgt für den allgemeinen (Elementar-) Kursus monatlich 2 Thlr. und für jeden Fachkursus 4 Thlr. Die Anstalt übernimmt auch Aufträge für Entwürfe zu kunstgewerblichen Gegenständen aller Art.

*) Heft I—III, kl. fol. 1868. Leipzig, Seemann.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

R. B. **Das Ordenshaupthaus Marienburg** in Preußen ist der Gegenstand einer der ersten würdigen architektonischen Publikationen der Neuzeit, des 1799 erschienenen, vortrefflichen, noch jetzt bewunderten Werkes von Fr. Gilly, Frick und Raabe. Dasselbe entspricht jedoch nicht mehr den Anforderungen, welche man an die Aufnahme eines kunstgeschichtlich bedeutsamen Bauwerks stellt. Alle andern, später erschienenen Werke von J. Voigt, Büsching, Eichendorff, Witt 2c., selbst die meisterhafte archäologische Untersuchung des Hochschlosses von F. v. Quast (im Jahrgang 1851 der Preußischen Provinzial-Blätter) enthalten gar keine oder nur ungenaue Abbildungen. Eine dem heutigen Stande der Wissenschaft entsprechende Publikation dieses künstlerisch wie geschichtlich gleich wichtigen Bauwerkes ist ein lange gefühltes Bedürfniß. — Es ist daher eine mit Freuden zu begrüßende Nachricht, daß der Architekt Blankenstein in Berlin im September d. J. eine sorgfältige, technische und archäologische Untersuchung und genaue Aufnahme dieses bedeutendsten aller aus dem Mittelalter uns erhaltenen Profanbauten begonnen hat und im nächsten Jahre fortführen wird. Durch überaus genaue Messungen mit Hilfe von Gerüsten, Aufgrabungen, Abschlagen von Putz, Vergleichen alter Abbildungen 2c. wurde es Blankenstein möglich, die Untersuchungen v. Quast's mannigfach zu ergänzen. Wir haben in dem mit Sachkenntniß, großer Einsicht und Geschick begonnenen Werke, welchem auch F. v. Quast seine Mitwirkung zugesagt hat, eine in jeder Beziehung mustergiltige, der Würde des Bauwerks entsprechende Publikation zu erwarten. Des freudigsten Empfanges ist dieselbe im Voraus gewiß.

* **Zu der „Volksausgabe der Denkmäler der Kunst"** (Stuttgart, Ebner und Seubert) erscheint soeben ein Supplement welches auf 23 Tafeln die in dieser Ausgabe des Gesammtwerkes bisher fehlende Kunst der Neuzeit repräsentirt. Wir zweifeln nicht daran, daß damit den Wünschen sämmtlicher Besitzer des Auszugs entgegengekommen wird. Die erste, uns vorliegende Hälfte des Supplements, das im Ganzen auf 3 Thlr. 6 Sgr. zu stehen kommen wird, bietet u. A. auch eine neue, in der großen Ausgabe noch nicht veröffentlichte Tafel zur Architektur der Gegenwart. Dieselbe veranschaulicht vier namhafte Leistungen von in Süddeutschland, Oesterreich und der Schweiz thätigen Meistern: Hansen's Projekt für das Wiener Herrenhaus, Egle's Polytechnikum in Stuttgart, die Villa bei Berg von Leins, und das Vestibül von Semper's Polytechnikum in Zürich. — Gleichzeitig macht die Verlagshandlung bekannt, daß von W. Lübke's „Grundriß der Kunstgeschichte" die vierte, durch den unermüdlich thätigen Verfasser abermals vermehrte und verbesserte Auflage die Presse verlassen hat. Demselben Autor wird auch die Redaktion des Supplements zur Volksausgabe der Denkmäler der Kunst verdankt.

Vermischte Kunstnachrichten.

Ueber den großen Fund antiker Silbergeräthe zu Hildesheim enthält die Köln. Ztg. vom 7. Nov. einen Bericht von Dr. Otto Benndorf in Göttingen, dem wir nachfolgendes Verzeichniß der gefundenen Gegenstände nebst daran geknüpften Bemerkungen entnehmen:

1) Ueberreste eines (gegossenen) Dreifußes. Drei Füße mit Thierklauen, drei Aufsätze in Form kleiner Hermen des bärtigen Bacchus, verschiedene Theile der Verbindungsstäbe mit noch beweglichen Scharnieren.

2) Ungefähr $1/2$ Meter hoher glockenförmiger Krater, gegenwärtig ohne Fuß und Henkel, ganz umzogen von den reizendsten Ornamenten, in denen allerhand Figuren, namentlich von Eroten, angebracht sind. Am Rande eine Inschrift,

welche das Gewicht angibt: CVM.BASI.⌐.XXXXI. Leider hat gerade dieses Gefäß wegen seiner Größe auf einer genauen Wage noch nicht gewogen werden können.

3—6) Vier Schalen mit Inschriften, 0,18—0,25 im Durchmesser (Füße und Henkel sind nur bei einer erhalten), im Innern sind Hochreliefs, theilweise von vollendeter Feinheit, aufgelöthet. Dieselben stellen dar: a) Minerva, ganze Figur, auf einem Felsen sitzend, mit Aegis, Helm und doppeltem Gewande, neben ihr Eule und Oelkranz, die rechte Hand auf ein räthselhaftes Attribut gelegt, in welchem man mit einiger Wahrscheinlichkeit einen Pflug erkennen kann; b) Büste einer Kybele mit Mauerkrone und Tympana; c) Büste eines Deus Lunus mit phrygischer, sternenbesäeter Mütze hinter ihm ein Halbmond; d) Büste des Herakles als Knabe, wie er die beiden Schlangen würgt, von großer Lebenswahrheit in der Durchführung; allerliebst ist das Motiv ausgedrückt, daß er bei der Anstrengung des Drückens die Zähne auf einander beißt und die Lippen aus einander bewegt.

7) Einfache Schale (Durchmesser: 0,26) mit zwölf eirunden Vertiefungen im Rande und gravirten Ornamenten, am Boden eine Inschrift, von der sich nur das deutliche Wort: MARS. wiedergeben läßt.

8) Zwei 0,12 hohe Becher mit Ornamenten und Inschriften.

9) Zwei Teller (0,30 im Durchmesser), 1 Pfd. 424 Gr. und 1 Pfd. 495 Gr. schwer.

10) 0,40 breiter beweglicher Henkel einer Vase mit Schwanenköpfen an beiden Enden, 1 Pfd. 357 Gr. schwer.

11—15) fünf flache Tafelaufsätze mit Inschriften von oblonger Form und je vier Füßen, welche, aus einer Silberplatte geschnitten, nur die Höhe eines Messerrückens haben. An den Langseiten Dithyrosen, an den Schmalseiten in flachem Relief tauchende Enten. 252 Gr. — 1 Pfd. 1 Gr. schwer.

16) 0,41 großer Henkel einer Vase, 1 Pfd. 177 Gr. schwer.

17—20) Drei Tiegel oder Kasserole mit ornamentirtem Griff, mit Inschriften, 483 Gr. — 1 Pfd. 314,6 Gr. schwer.

21) Candelaberfuß, 2 Pfd. 301 Gr. schwer.

22) Schale, im Durchmesser 0,15, schwer 1 Pfd. 133,5 Gr. mit allerhand bacchischen Masken und bacchischen Symbolen verziert, zwei Löwenfelle mit den Enden zusammengeknüpft umschließen die äußere Fläche.

23—24) Schalen mit reichen kelchartig angeordneten Blätterornamenten, 0,15 im Durchmesser, 1 Pfd. 2,5 Gr. schwer.

25) Zwei schmale zierliche Gefäßfüße mit angebrachten bärtigen Bacchusköpfen.

26) Drei Cistenfüße.

27—30) Vier Schalen mit emaillirten Epheuranken, Füße fehlen.

31—36) Sechs kleine Schälchen.

37) Halbkugelförmige Schale, 0,15 im Durchmesser, von zwei Lorbeerzweigen umrankt.

38—40) Drei, 0,15 hohe glockenförmige Becher mit Händen und Füßen. Die Reliefs dieser drei zusammengehörigen Exemplare erreichen zum Theil die denkbar höchste Erhebung und sind mit der saubersten, feinsten Sorgfalt und künstlerischen Eleganz bis ins Kleinste ausgearbeitet; ihre Verwandtschaft mit den schönsten in Pompeji gefundenen, gegenwärtig im Museo nazionale zu Neapel befindlichen Silbergeräthen springt in die Augen. Die äußere Fläche dieser Vasen ist überfüllt mit bacchischen Symbolen und Masken von Panen, Titanen, alten und jungen Satyrn männlichen wie weiblichen Geschlechts, Hermen u. dergl.

41—41) Zwei ovale Schalen, 0,18×0,09 groß.

43—44) Zwei hohe Vasen von konischer Form, umzogen von Kreisen mit Thierfiguren; von der einen ist nur ein Fragment vorhanden.

45) Kleines wohlerhaltenes Salzgefäß ohne Verzierung 0,07 hoch, am Boden punktirt L.MALL.BOCCI.PIII<III.

46) Dickbauchiger, 0,60 hoher Eimer ohne Henkel, wie es scheint, und ohne Verzierung.

47) 0,50 hohes glockenförmiges Gefäß mit eingravirtem unbedeutendem Ornament.

48) 0,11 breite Schale mit Füßen und Henkeln und mit Ornamenten auf Goldgrund in feinem Silber-Relief.

49—54) Sechs Füße von Gefäßen mit Inschriften auf dem Boden, darunter z. B.: L.ML.BOCHI.PI:ZVI und andere ohne Namen, welche bloß das Gewicht anzugeben schienen.

Eine Reihe kleinerer Fragmente, Henkel und Füße, das Fragment einer Urne von bedeutendem Umfang und Anderes ist bei dieser vorläufigen Inventarisirung noch gar nicht beachtet worden. Der bloße Silberwerth des gesammten Schatzes soll gegen 3000 Thlr. betragen, ein Ansatz, den ich nach der Fülle des Vorhandenen eher für zu niedrig als für übertrieben zu halten geneigt bin. Aus diesem immerhin nur oberflächlichen Ueberblick des ganzen Vorraths geht aber mit Sicherheit Folgendes hervor:

1) Die gefundenen Gegenstände gehören zu einem Tafelservice, welches moderner Sitte und modernen Bedürfnissen nicht entspricht; namentlich ist in dieser Hinsicht auf den erwähnten Dreifuß, den Kandelaber, die massiven Kasserole und Anderes dergleichen aufmerksam zu machen.

2) Die Ornamente und Darstellungen der Reliefs sind ohne Ausnahme der antiken Kunst und Mythologie angehörig.

3) Die lateinischen Schriften und Gewichtsangaben weisen auf Gebrauch römischer Zeit, die hohe Kunst, die sich in der Handhabung der Silbertechnik und dem Stil der Ornamente und Figuren ausspricht, auf griechische Künstler etwa der augusteischen Zeit hin.

4) Da die sorgfältig zusammengelegten Stücke in keinerlei Baulichkeit sich befunden haben, wie bei ihrer Ausgrabung mit Bestimmtheit festgestellt worden ist, so sind dieselben zum Zweck einer heimlichen Aufbewahrung vergraben gewesen.

5) Es sprechen eine Reihe von Wahrscheinlichkeitsgründen, deren Ausführung zu weit führen würde, dafür, das dieses Depositum nicht im Mittelalter oder in neuerer Zeit, sondern im Alterthum gemacht worden ist.

Zu bestimmen, wann, von wem und wie dies geschehen sei, möge vor der Hand diejenigen beschäftigen, welche an raschen Vermuthungen ihre Freude haben. Vielleicht läßt sich durch eine genauere Untersuchung, namentlich der Inschriften, welche Zeit erfordert und erst nach einer abschließenden Inventarisirung möglich ist, etwas Bestimmteres feststellen. Gegenwärtig ist nothwendig, daß rasch unter der Leitung eines Kenners eine systematische Ausgrabung vorgenommen wird, da es nicht unmöglich ist, das noch mehr in der Erde vergraben liegt; denn die bisherige Ausgrabung war nicht erschöpfend und im Grunde tumultuarisch. Beglückwünschen dürfen wir uns aber, daß eine so großartige Entdeckung, mit der sich nur wenige ähnliche vergleichen lassen, auf deutschem Boden geschehen ist und für unsere Geschichte wie für die Geschichte der antiken Kunst bedeutende Aufschlüsse zu geben verspricht.

Wir gedenken später in der „Zeitschrift" auf den Gegenstand zurückzukommen und hoffen unsern Lesern auch Abbildungen von einigen der interessantesten Fundstücke vorführen zu können.

Aus Trier. Dem Vernehmen nach wird die königl. Regierung, welcher unsere Stadt die Aufdeckung und Erhaltung der wichtigsten ihrer ehemals verschütteten Baudenkmale verdankt, nun auch für die gänzliche Freilegung der porta nigra Sorge tragen. Es soll sogar der dazu erforderliche beträchtliche Fonds bereits zur Disposition gestellt sein. Die porta nigra, das einzige uns erhaltene Römerthor, zeigt sich nämlich noch nicht in seiner ganzen Höhe, die an den Thurmabtheilungen 94 Fuß 8½ Zoll beträgt, sondern liegt noch 8 Fuß tief unter dem Niveau der Straße vergraben. Dieser Theil des kolossalen Baues wird nun wahrscheinlich etwa in der Art, wie es bei der Kathedrale und der Laurentinskirche geschehen, freigelegt und die Passage durch das Hauptthor, wenn es nicht für immer geschlossen werden soll, durch eine Ueberbrückung ermöglicht werden. Auf diese Weise tritt das Römerthor erst in seiner ganzen ursprünglichen Großartigkeit hervor und gewährt unserer Stadt einen erhöhten antiken Reiz.

L. **Aus Basel.** **Böcklin** hat bei Herrn Saratin einen Pavillon mit Fresken geschmückt, und zwar sind es zwei heroische Landschaften, dazu König David als Mittelbild. Gegenwärtig arbeitet er an dem Karton für ein großes Freskobild, das im Treppenhause des hiesigen Museums ausgeführt werden soll. Auf dem untersten Podest der Treppe wird es seinen Platz haben, zunächst in Bezug auf die Naturaliensammlungen des ersten Stockes. Es stellt die Magna mater mit erhobener Riesenfackel dar, von vier Tritonen auf einer Muschel über das Meer gehoben, umrauscht von übermüthigen Genien. Der Ausführung des Werkes dürfen wir in kurzer Zeit entgegensehen.

———

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Centralcommission. September — Oktober.
Dürer's Triumphwagen und sein Antheil am Triumphzuge Kaiser Maximilians I. Von M. Thausing. (Mit Abb.). — Das Spottercucifix im kaiserl. Palaste zu Rom. Von Jos. Haupt (Mit Abb.). — Das kaiserl. Lustschloss im Sternthiergarten bei Prag. Von Dr. Cornelius Sehäffner. (Mit 1 Holzschnitt.). — Die Filialkirche St. Johann im Mauernthal. Von Proffessor J. F. Keiblinger. — Arehäologische Bilder aus dem südlichen Böhmen. Von Moeker. (Mit 7 Holzschnitten.). — Der Wappensaal des steirisehen Landhauses zu Grätz von 1448 bis 1743. Von Dr. Fried. Pichler. — Zwei Hohlformen in Terracotta aus dem Palazzo di Venezia in Rom. Von Freih. v. Sacken. (Mit 2 Holzschnitten.). — Kirehliche Alterthümer in Güns. Von L. Ilié Oriovčanin. — Eine neu entdeckte rhäto-etruskische Steinsehrift. Von Florian Orgler. (Mit 2 Holzschnitten.). — Der Lügen-Veitel. Von A. R. v. P. (Mit 1 Holzschnitt.). — Kurze Notizen über etliche vorarlbergisehe Künstler, besonders über die Bildhauerfamilie Moll. Von Jos. v. Bergmann. — Vom Alterthums-Vereine zu Wien. (Mit 10 Holzschnitten.) —

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 37.
Das Kunstleben Wiens im Jahre 1867. Schlussberieht über die Reichenberger Ausstellung. — Die kunstgewerbliehe Austellung in Prag.

Gazette des Beaux-arts. Oktoberheft.
François Porbus peintre de portraits à la eour de Mantoue. Par M. Arm. Basehet (Mit Abb.). — Donatello. Par M. Ch. Perkins (Mit Abb.). — Cypris et Paphos, art et dogme de Touran. Par M. Grasset-Dorcet. (Mit Abb.). — Toro. Par M. L. Lagrange. — Archives de la eommission des monuments historiques. Par M. Alfr. Dareel. (Mit Abb.).

Chronique des Arts. Nr. 40—42.
Le Monument d'Ingres. — Congrès arehéologique international de Bonn. — Les émaux eloisonnés modernes. — Enseignement du dessin, Méthode Gélibert. — Le Louvre. — Société des amis des arts de Bordeaux. — L'église S. Germain-L'Auxerrois.

Journal des Beaux-arts. Nr. 19.
Le Salon de Gand (Forts.) — Dixième exposition des aquarellistes. — Etude sur l'art à l'étranger, le musée Pitti (Forts.).

Christliches Kunstblatt. Nr. 10.
Ueber die goth. Baukunst. Ein Vortrag von W. Lotz. — Die deutsche Kunst und die Reformation (Von A. Woltmann, Berlin 1867.). — Geschichte der christl. Grabschriften (Forts.).

Gewerbehalle. 10. Heft.
Krystallschleiferei und Goldschmiedekunst. I. Von Val. Teirich. — Griech. röm. Stirnziegel. — Sima vom Jupitertempel in Rom. — Ital. Renaissancefüllungen a. d. 16. Jahrh. — Moderne Brüstungsfüllung; Bordüren für Vasen u. Zimmer; Attikadetail v. d. Neuen Oper in Paris.; Teppich im maur. Stile; Plafond für ein Treppenhaus; Sopha und Stuhl; Kaminspiegelrahmen; Renaissance-Becher, Pokal und Kanne; Kaminofen; Oberlichtgitter; Lederfutteral.

Inserate.

Die Nummer 3 der Kunst-Chronik wird Freitag den 4. December ausgegeben.

Hierzu 2 Beilagen:

1. Prospektus der photogr. Gesellschaft in Berlin über Photographien nach den Originalgemälden der Florentiner Galerien.

2. Verlagsbericht von E. A. Seemann in Leipzig: Architektur, Technik 2c.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

4. December.



Nr. 4.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Vom Christmarkt.

I.



Weihnachten ist vor der Thür, und auch ohne Kalender und Schnee und lange Abende würde die Menge von „Prachtwerken" und Jugendschriften, die sich auf den Büchertischen einfinden, uns an das Nahen der frohen Zeit erinnern. Leider können wir nicht ganz so zuversichtlich, wie es vor Jahresfrist an dieser Stelle geschah, aus den Neuigkeiten des heurigen literarischen Christmarktes einen stetigen Fortschritt auf dem Wege zum Besseren in der künstlerischen Ausstattung prognosticiren. Und namentlich auf dem Gebiete des Holzschnittes begegnen wir neben dem Erfreulichsten wieder unleugbaren Symptomen des Rückfalls in Verirrungen, welche wir schon überstanden zu haben glaubten. Wir danken das in erster Linie der Ueberschwemmung mit Doré'schen Fabrikaten. Ohne dem Talente der Phantasie und der fabelhaften Produktionskraft des gegenwärtigen Chefs der „Illustratoren" in Frankreich nahetreten zu wollen, muß man doch seinen Einfluß für höchst verderblich in jeder Beziehung erklären. Daß unter seinen und seiner Nachtreter Händen der Holzschnitt zugrundegerichtet wird, um das zu erkennen, bedarf es keines tiefen Kunstverständnisses. Sie nehmen ihm alle charakteristischen Eigenschaften, nöthigen ihm Härte und Geleckheit auf der einen, grelle Lichteffekte und nebelhafte Umrisse auf der andern Seite auf und zerstören das instinktive Verständniß für die Aufgabe und die Grenzen des Holzschnittes, das sich innerhalb der letzten fünfundzwanzig Jahre langsam Bahn gebrochen hatte. Das Bemühen, es Doré gleichzuthun, spricht namentlich aus den Illustrationen der neuen Ausgabe von Wieland's Oberon (Cotta). Daneben wird die Zeichnung vernachlässigt, wie es bei der fabrikmäßigen Massenproduktion nicht anders möglich ist, und die Illustration vom Texte emancipirt, falls dieser nicht den gewünschten Vorwand zu effektvollen Bildern bietet. So wenig von biblischem Geiste durchdrungen waren noch nie Zeichnungen zur Bibel, wie die Doré'schen, welche Herr Eduard Hallberger in Stuttgart Katholiken und Protestanten vorsetzt. Den gleichen Fabrikstempel tragen die Illustrationen zum Don Quixote, welche der neuen Ausgabe der Tieck'schen Bearbeitung (Berlin, Sacco) beigegeben sind. Es bleibt immer zu beklagen, daß Adolph Schrödter sich nicht in der Zeit seiner Schöpfungskraft dem unsterblichen Werke des Cervantes gewidmet hat, anstatt an hundert kleinen Aufgaben sein Talent zu verzetteln. Niemand war in dem Maaße befähigt, Humor und Satire des großen Spaniers zu verkörpern. Er hat für den Ritter und den Knappen die Typen geschaffen. Ihn und Gustav Doré in ihren Blättern zum Don Quixote zu vergleichen, kann uns nicht in

den Sinn kommen, aber selbst gegen Tony Johannot gestellt zu werden, verdient der Letztere nicht; auch der hat den bornirten Enthusiasmus, den Sparren des scharfsinnigen Junkers und die Dummpfiffigkeit Sancho's viel glücklicher getroffen, während bei Doré sich endlich die ganze Charakteristik auf die Länge und Hagerkeit bei dem Einen und die Kürze und Plumpheit bei dem Andern beschränkt.

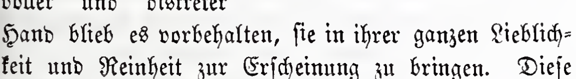
Kein stärkerer Gegensatz ist denkbar als zwischen den französischen Modebildern zur Bibel und den neuen Zeichnungen zu demselben Texte, welche deutsche Meister haben im Verlage von Alphons Dürr in Leipzig erscheinen lassen: „Die Gleichnisse des Herrn, nach den Worten der Schrift" und „Die biblische Geschichte nach den Worten der heiligen Schrift." Die erstere Publikation bringt sechzehn Blätter nach Jul. Schnorr, Führich, Grosse, Jäger, Nieper, Seitz, Wislicenus in Photolithographie, außerdem Initialen und Schlußvignetten, von welchen dieser Aufsatz je eine Probe liefert. Die noch so junge Technik der Uebertragung des Lichtbildes auf den Stein bewährt sich hier auf's Schönste und verspricht Unschätzbares für die Zukunft. Welch ein Gewinn, wenn die Handzeichnung, in welcher das Genie des Künstlers den unmittelbarsten Ausdruck gefunden hat, ohne Dazwischenkunst einer fremden Hand und „ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht", sich vervielfältigen läßt, und ohne daß wir befürchten müßten, das Bild über kurz oder lang erblassen und verschwinden zu sehen! An der Ausschmückung der „Biblischen Geschichte" hat im Wesentlichen derselbe Künstlerkreis gearbeitet, nur sind für Wislicenus: Diethe und Elster eingetreten. Da ist die Würde und der Ernst, die dem Gegenstande geziemen, strenge, stilvolle Zeichnung und — in dem letzteren Werke — Berücksichtigung des Materials, für welches gearbeitet wurde. Hier und da begegnen wir allerdings einem zu ängstlichen Studium der alten deutschen Holzschnitte bis zur Nachahmung der steifen und eckigen Bewegungen, der unnatürlich gestreckten Glieder, der brüchigen Falten. Indessen bilden solche Kapricen nur Ausnahmen und können uns den Genuß am Ganzen so wenig trüben wie die verschnörkelte Schrift auf dem Titelblatte. Eine Zeichnung aus der „Biblischen Geschichte" möge als Probe dienen für die klassische Bearbeitung des Holzschnittes.



Lot's Auszug aus Sodom. Aus der „Biblischen Geschichte". Leipzig, A. Dürr.

Zu dessen Geschichte liefert einen sehr interessanten Beitrag die Sammlung Richter'scher Zeichnungen, welche gewissermaßen als Supplement zum allbekannten „Richter-Album" bei Otto Wigand in Leipzig schon in dritter Auflage unter dem Titel „202 Holzschnitte nach Zeichnungen von Ludwig Richter" erschienen ist. Otto Wigand war, wenn wir nicht irren, derjenige, welcher vor nunmehr dreißig Jahren in dem Landschaftsmaler Richter den Zeichner für den Holzschnitt erkannte und ihm Gelegenheit bot, das besondere Talent auszubilden. Die von Wigand herausgegebenen, von Oswald Marbach bearbeiteten „Volksbücher" sind längst von den Editionen Simrock's, welche philologischen, und Schwab's, welche pädagogischen Anforderungen in höherem Grade gerecht wurden, verdrängt worden; aber die Zeichnungen Richter's zu denselben verdienen nicht, mit ihnen in Vergessenheit zu gera-

then. Vergleichen wir das Bild zur Geschichte von Griseldis und dem Markgrafen Walther und jenes andere aus Ferd. Schmidt's Mährchenbuch. Die Technik des Holzschnittes erhebt sich dort noch kaum über das Niveau der „schönen neuen Bilder, gedruckt in diesem Jahr“ und Richter selbst bewegt sich noch mit einer gewissen liebenswürdigen Unbehülflichkeit; allein wir ahnen in derselben schon die naive Grazie, welche uns in dem spätern Blatt entzückt, sie konnte durch das unbarmherzige Messer des Xylographen von anno 1838 nicht ganz vertilgt werden, doch Gaber's, seines Schwiegersohnes, verständnißvoller und diskreter Hand blieb es vorbehalten, sie in ihrer ganzen Lieblichkeit und Reinheit zur Erscheinung zu bringen. Diese





Sammlung hätte getrost „Fünfundzwanzig Jahre deutscher Holzschneidekunst“ betitelt werden können, und kein besseres Remedium giebt es gegen die neuerlich wieder einreißende Geschmacksverirrung und -verwirrung in Beziehung auf den Holzschnitt als das fleißige Betrachten solcher Schnitte, wie die hier besprochenen nach Zeichnungen Führich's, Schnorr's, Richter's u. s. w.

Unter dem Gesichtspunkte der Technik wäre wenig auszusetzen an den Illustrationen zu Schiller's Gedichten in den Prachtausgaben der Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart und der Grote'schen Buchhandlung in Berlin. Beide Ausgaben unterscheiden sich von einander eigentlich nur durch das Format; der Geist, insofern von solchem die Rede sein kann, ist in beiden derselbe — haben es doch großentheils dieselben Künstler unternommen, abwechselnd da und dort die Lieblingsdichter der deutschen Nation zu interpretiren! Gezeichnet und geschnitten sind die Sachen ganz sauber; aber sagen wir es ohne Umschweife: es gehört ein bedeutender Grad von Leichtfertigkeit dazu, heutzutage noch so mit Schiller umzuspringen. Jeder Wanderkomödiant giebt sich mehr Mühe, in den Geist des Dichters einzudringen, als hier eine Schaar von Malern, die zum Theil einen großen Namen haben. Ob das Lied an die Freude, der Triumph der Liebe, die Dithyrambe mit den oberflächlichsten Allegorien begleitet werden, die sich ungefähr so ausnehmen wie eine musikalische Begleitung von Proch oder Gumbert (aber die haben sich nie an Goethe oder Schiller gewagt!) oder ob ein hirnverbrannter Realismus meint, den Dichter aller Zeiten, wenn er das Höchste singt, was Menschenbrust bewegt, im Kostüme seiner Zeit präsentiren zu müssen: immer stoßen wir da auf eine Kluft zwischen allgemeiner und Fachbildung, welche zu ernsten Gedanken anregt. Wir empfehlen diese Illustrationen nicht dem Publikum, wohl aber Allen, welche bei der Organisation von Kunstakademien ein Wort mitzureden haben.

Einem bescheideneren Ziele streben mit mehr Ernst L. Hofmann und Ph. Sporrer zu in ihren „Bildern zu deutschen Volks- und Lieblingsliedern“ (München, Bruckmann). Das glänzend ausgestattete Buch enthält Photographien nach neun ausgeführten Zeichnungen zu Volksliedern und Gedichten von Uhland, Eichendorff, Heine, Geibel. Sporrer scheint der gereiftere von den beiden jugendlichen Künstlern zu sein, und hätte er nicht den sonderbaren Einfall gehabt, uns das Mädchen, welches „wie eine Blume so hold und schön und rein ist“, — im

Schlafe vorzustellen, so würden wir ihn noch viel mehr zu loben haben; Hosmann's Zeichnungen haben einen gemeinsamen Zug zur Eleganz, welcher besonders dazu beitragen wird, dem Album zahlreiche Freunde zu gewinnen.



Aus den „Deutschen Bilderbogen." (Stuttgart, Weise.)

Die illustrirte Jugendliteratur würde in unserer Zeit den Turnvater Jahn nicht mehr zu der Klage berechtigen, daß das Auge des Kindes verdorben werde durch Zerrbilder der Gegenstände, welche es täglich um sich sieht. Nein, wahrhaftig, wenn jetzt noch Eltern ihren Kindern schlechte Bilder in die Hände geben, so begehen sie ein Verbrechen, denn des Guten ist Hülle und Fülle da. Immerhin bleiben zwei „Nisi's" aufrecht. Manche Verleger scheinen den Spruch, daß für Kinder das Beste eben gut genug ist, so zu lesen: „das Kostbarste". Sie gewöhnen die kleinen Leute auch in diesem Punkte an einen Luxus, der so wenig wie irgend ein anderer gebilligt werden kann. Das glänzt und gleißt alles, als ob es für das Boudoir einer Modedame berechnet wäre, und nicht für Kinderhände. Und darüber wird oft das Wesentliche übersehen. Es liefern auch sehr Viele Illustrationen für Jugendschriften, ohne den rechten Beruf zu haben. Nur wer wirklich ein Kinderfreund ist, wird Märchen gut erzählen oder gut illustriren können. Viele Zeichner sind viel zu flüchtig. Kinder kontroliren genau, und wenn das Bild nicht zur Geschichte paßt, wenn aus dem dokumentirten Spitz ein Pudel gemacht ist, der Held der Erzählung in einem Einspänner fährt, während doch ausdrücklich von zwei muntern Braunen die Rede ist u. dergl. m., so werden sie verstimmt, und mit vollem Rechte. Vor allem hüte man sich vor der Devise „für Jung und Alt", die z. B. auch den „Deutschen Bilderbogen" (G. Weise in Stuttgart) vorgesetzt ist. „Für Jung uud Alt", das ist bald gesagt, aber keineswegs bälder noch gethan. Wer den rechten Ton für die Jungen zu treffen weiß, dem werden auch die Alten gern horchen, aber umgekehrt will's nicht immer passen. Humor, o der sei uns von Herzen willkommen, aber der „schlechte Witz", der sich auch gern Humor nennen läßt, braucht Kindern nicht expreß beigebracht zu werden. Der Redaktion der „Deutschen Bilderbogen" ist in dieser Richtung etwas mehr Strenge anzuempfehlen. Im Uebrigen verdient sie Dank dafür, daß sie einige von den alten Herren wieder mobil gemacht hat: Adolph Schrödter, Theodor Hosemann, Rudolf Jordan, Scheuren. Auch Pletsch fehlt nicht, der Unermüdliche, Böttger, der Gemüthliche, Aug. Beck, der virtuose Pferdezeichner, Paul Meyerheim, Riefstahl, Burger und andere werthe Gäste. Ein Bogen mit neun Bildern von Jordan's Meisterhand — wir geben eine charakteristische Skizze als Probe — und der ganze Bogen für einen Groschen: wenn die neue Generation keinen Kunstgeschmack einsaugt, so ist sie wirklich die viele Mühe nicht werth, die wir uns ihretwegen geben!





Der barmherzige Samariter. (Gleichnisse des Herrn. Leipzig, A. Dürr.)

Das deutsche Gewerbemuseum zu Berlin.

(Fortsetzung.)

In ähnlicher Lage wie die Sammlung befindet sich die Bibliothek; auch sie ist in ihren werthvollsten Stücken durch Schenkungen und Entleihungen zusammengesetzt. Die Kronprinzessin vornehmlich hat eine große Zahl der kostbarsten Bilderwerke theils gestiftet, theils aus ihrer Privatbibliothek zur allgemeinen Benutzung überwiesen, das Museum hat sich für's Erste noch begnügen müssen, die wichtigsten Lücken zu füllen und wenigstens das Material der Handbücher und der nothwendigsten Werke zu beschaffen. Auch hier ist der fortwährende Zuwachs höchst erfreulich.

Während Sammlung und Bibliothek mehr durch ihre tüchtige Grundlage als durch bereits erreichten Umfang ein Verdienst für sich in Anspruch nehmen können, ist der andere Haupttheil des Institutes, die Unterrichtsanstalt, bereits zu voller Entfaltung gediehen, ja sie hat sogar kaum eine Entwickelung durchzumachen gehabt. Die Organisation derselben war von Anbeginn so zweckmäßig, daß sie bereits im ersten Quartal über 200 Schüler aufweisen konnte, eine Zahl, die im Sommersemester noch beträchtlich gestiegen ist, obgleich ein Sommer wie der diesjährige dem Unterricht in geschlossenen gaserleuchteten Räumen gewiß nicht günstig war.

In diesem Semester zählt die Anstalt bereits über 350 Schüler, so daß schon die eingerichteten Räume nicht mehr hinreichend sind und Umbauten nothwendig werden.

Der Unterricht ist in vorwiegender Weise für Arbeiter bestimmt, welche am Tage ihren Berufsgeschäften nachgehen, und wird daher Abends und Sonntag Vormittags ertheilt.

Der Sonntags-Unterricht umfaßt 1) Elementar- und Ornamentzeichnen, 2) Zeichnen für Bauhandwerker und 3) Zeichnen für Maschinenbauer. Derselbe ist nur eine abgekürzte Wiederholung des Abendunterrichts und ist in letzterem der eigentliche Organismus der Lehranstalt zu ersehen. Es zerfällt der Unterricht in fünf Abtheilungen, deren erste das

1) Elementar- und Ornamentzeichnen (Baumeister Jacobsthal, drei mal wöchentlich von $7^1/_2$ bis $9^1/_2$ Uhr Abends. Preis vierteljährlich 1 Thlr. 10 Sgr.) In dieser Klasse beginnt der Lehrer mit den einfachsten Ornamenten, die er an die Tafel zeichnet, indem er zugleich ihre Bedeutung erläutert. Die Schüler werden angehalten, dieselben sofort nachzuzeichnen, so daß in jeder Stunde wirklich etwas fertig wird und der Schüler durch die in systematischer Ordnung vorgebrachten Zeichnungen eine völlige Entwickelung des Ornaments erhält.

2) In der Gipsklasse (Maler Schaller, die Einrichtungen wie bei 1) wird dieser Unterricht fortgesetzt, jedoch mit Anwendung plastischer Vorlagen, nach welchen der Schüler nun wieder möglichst schnell charakteristische Zeichnungen anfertigen muß. Man beginnt mit den einfachsten Studien über Licht- und Schattenwirkung und führt die Zeichnungen mit Kreide oder Aquarell mit starker Betonung der Flächen und Hauptschattenmassen aus, ohne auf die elegante Ausmalung und nachträgliche Abrundung besonderes Gewicht zu legen.

3) Das Figurenzeichnen (Maler Ernst Ewald, Bedingungen wie bei 1 und 2) benutzt mustergültige Antiken und Abformungen menschlicher Körpertheile so wie anatomische Tafeln, auf Grund derer die wichtigsten Vorkenntnisse von Knochen- und Muskelbau mitgetheilt werden.

Das Modelliren (Bildhauer Göritz fünf mal wöchentlich von $7^1/_2$ bis $9^1/_2$ Uhr Abends, Preis vierteljährlich 2 Thlr.) beginnt mit dem Kopiren einfacher Ornamente und wendet sich möglichst bald zum Modelliren nach Zeichnungen mit Benutzung plastischer Vorlagen für einzelne Theile, so wie später zum Modelliren nach Körpertheilen. Für die vorgerückten Schüler wird wohl schon in diesem Winter ein Aktsaal eingerichtet werden.

Eine Klasse für Ornamentzeichnen und Dekorationsmalen ist augenblicklich noch mit der Kompositionsklasse verbunden, deren Leitung der Baumeister Jacobsthal übernommen (täglich von 9 bis 5 Uhr, Preis monatlich 1 Thlr. 15 Sgr.). Diese höchsten Klassen, welche die ganze Arbeitskraft der Schüler in Anspruch nehmen, sollen vornehmlich Musterzeichner, Kunsttischler, Stubenmaler, so wie die übrigen höher gebildeten Kunsthandwerker heranziehen. Wenn das Gewerbemuseum erst zur Centralstelle für die Ausbildung der Zeichenlehrer an den Provinzial-Gewerbeschulen geworden sein wird, so werden auch diese Oberklassen einer erweiterten Organisation unterworfen werden.

Der Zeichenunterricht für Frauen und Mädchen (Maler Ewald drei mal wöchentlich 6 bis 8 Uhr, Preis vierteljährlich 1 Thlr.) soll die Theilnehmenden vorzüglich zum gewerblichen Zeichnen ausbilden, doch sind die Fähigkeiten und Vorkenntnisse der aufgenommenen Schülerinnen so verschieden, daß eine Elementarklasse wird abgezweigt werden müssen.

Ueber Geometrie wird für die Schüler aller Klassen wöchentlich ein Vortrag gehalten.

Ueber die Betheiligung am Unterricht sind bereits oben die allgemeinen Zahlen angegeben. Die Zahl von 350 Schülern ließe sich aber leichtlich verdoppeln, wenn man nicht wegen mangelnden Raumes von aller Agitation für die Unterrichtsanstalt abstehen müßte. Es kommen diese Schüler aus nahezu allen Zweigen des Handwerks, Tischler, Maurer, Drechsler, Klempner, Maler, Schwertfeger, Konditoren, Korbflechter, Steinmetzen, Maschinenbauer, Lithographen und viele Andere sind vertreten, aber auch Bauakademiker, Polytechniker, Gymnasiasten und Studenten nehmen an einzelnen Kursen Theil.

Einen ausführlichen Bericht über die Unterrichtsanstalt hat auf Veranlassung des Vorstandes Dr jur. H. Schwabe in einer Schrift erstattet, die den Titel führt: „Die Organisation von Kunstgewerbeschulen in Verbindung mit dem deutschen Gewerbemuseum in Berlin." (Berlin, Otto Loewenstein). Außer dem Bericht und einem Normallehrplan für Provinzialschulen giebt der Verfasser in der Einleitung eine bemerkenswerthe nationalökonomische Studie über den Einfluß der Kunstindustrie auf den Handel und die Entwickelung der socialen Frage überhaupt. Die Kunstindustrie soll den Arbeiter wieder individualisiren, seine selbständige Produktivität erhöhen und ihn somit fähig machen, die Maschinenarbeit auf einem Gebiet zu bekämpfen, auf das sie ihm nicht folgen kann. Die wirthschaftliche Bedeutung der Kunstindustrie ist durch statistische Angaben aus den englischen Exportlisten in höchst anschaulicher Weise dargethan.

Wir dürfen den Bericht über die Unterrichtsanstalt nicht schließen, ohne eines Mannes zu gedenken, der zuerst als Lehrer an derselben gewirkt und gerade jetzt uns entrissen ward, als sich für sein eigenthümliches Talent die würdigste Wirkungsstätte fand. Es ist der verstorbene Baumeister Bernhard Kolscher, der wie kaum ein Anderer in Berlin es verstanden für die Kunstindustrie zu schaffen. Mit anmuthigem vielgewandtem Geist wußte er sich in die Eigenthümlichkeiten und technischen Gesetze jedes Materials zu vertiefen und aus diesem heraus seine unendlich reizvollen Schöpfungen zu gestalten. Die Neuerweckung der Schmiedeeisenarbeit in Berlin ist vornehmlich sein Werk, von ihm sind die vielbewunderten Silberarbeiten gezeichnet, die Sy und Wagner für Ravéné ausgeführt; er war mit allen großen Fabriken bekannt und wurde gewiß zugezogen, sobald etwas besonders Schönes geschaffen werden sollte. In ihm haben wir viel verloren. Hoffentlich wird sein sehr bedeutender künstlerischer Nachlaß an Entwürfen, Skizzen und Sammlungen dem Gewerbemuseum erhalten bleiben.

(Schluß folgt.)

Korrespondenzen.

Neapel, Ende Oktober.

ng. Sie werden sich mit mir freuen, wenn Sie hören, daß die Idee der hiesigen städtischen Behörde, zur Feier der Anwesenheit der hier erwarteten königlichen Prinzen ein Fest in Pompeji zu geben, bei reiflicherer Ueberlegung verworfen worden ist. Man hatte eine scenische Aufführung in einem der beiden Theater, ein Fest im Amphitheater, eine Erleuchtung der Straßen und Plätze und dergleichen mehr in Aussicht genommen, aber der Gedanke an den unersetzlichen Schaden, den diese einzige Ruinenstadt durch ein solches frivoles Amusement erleiden könnte, ja müßte, hat endlich durchgeschlagen. Welch geistige Verwirrung gehört überhaupt dazu, um nur an einen solchen Plan denken zu können! Ist Pompeji nicht die Stadt der Todten und darf man auf Gräbern tanzen?

In unserm Museum werden beständig Veränderungen vorgenommen, denen nicht selten nur ganz äußerliche Motive zu Grunde liegen. So sind alle Basreliefs aus den Wänden ihrer verschiedenen Aufstellungsplätze gebrochen, um sie in einem Saale, dem des Tiberiusmonuments und der Kandelaber, zu vereinigen.

So wurde die Venus Kallipygos, welche sich bisher der Ehre einer besonderen Aufstellung erfreute, unter das Bataillon der übrigen Schönheitsgöttinnen einrangirt, der Transport zum Depot aber mit so wenig Rücksicht auf ihre gebrechliche Natur ausgeführt, daß sie diesmal nicht minder unter den Händen der vulkangleichen Arbeiter als sonst in den Armen des schlanken Mars zu Fall kam und den Kopf verlor. Außerdem geriethen noch einige andere Glieder abhanden, zum Glück aber nur solche, die nicht zu dem antiken Originaltorso gehörten, sondern Theile der — schwerlich richtigen — Ergänzung bildeten.

Ueber die im letzten Winter gemachte Entdeckung von Fresken in der Kirche von S. Angelo in Formis hat mein verehrter Freund, der Professor der Literaturgeschichte Luigi Settembrini, mehrere Veröffentlichungen in hiesigen Zeitschriften erscheinen lassen. Er beklagt sich bitter und nicht mit Unrecht über die Gleichgültigkeit und Vernachlässigung, mit der die Neapolitaner ihre heimischen Kunstwerke behandeln, und meint, daß die ältere italienische Kunstgeschichte in wichtigen Punkten anders lauten würde, wenn auch im Königreiche ein Vasari erstanden wäre. Die erwähnte Kirche liegt einige Miglien von Santa Maria di Capua, wo bekanntlich das alte Capua lag und man noch heute die Ruinen des größten aller Amphitheater sieht; sie wurde unter den lombardischen Fürsten Pandulph Vater und Sohn im 10. Jahrhundert gegründet und von König Ferdinand nebst der gleichnamigen Abtei seinem vertrauten Sekretär, dem Abbate Caprioli zur Belohnung seiner treuen Dienste geschenkt. S. Angelo in Formis ist ein Muster des christlichen Basilikenstils und seine Fresken sind von hohem Alterthum. Oberhalb der Arkade über dem Haupteingange zeigt sich die Gestalt des Engels Gabriel, welcher in einer Hand einen sceptergleichen Stab, in der andern eine Weltkugel mit griechischer Inschrift trägt. Zur Seite liest man eine lateinische Inschrift in wohlerhaltenen lombardischen Buchstaben. Ueber der Arkade wird die heilige Jungfrau in einem Ovale von zwei Engeln getragen. Unter dem Portikus stellen zwei andere Bilder Scenen aus dem Leben des heil. Benedikt und der heil. Placidia dar. Beim Eintritt in die Kirche gewahrt man das jüngste Gericht über der Thür, die sich dem Hochaltar gegenüber befindet. Dies ist das erste bekannte Gemälde, welches diesen Gegenstand behandelt. Nach der Meinung des Herrn Salazar, dem

die Ehre der Entdeckung gebührt und des Professor Settembrini, der so viel zu ihrer Bekanntwerdung beitrug, hat die Darstellung einen durchaus italienischen Charakter. Es würde daraus erhellen, daß die neapolitanische Malerschule bereits vor der Epoche Cimabue's blühte. Auch die Entdeckungen, die noch in dem Kloster von Domina Regia gemacht werden, lassen darauf schließen und scheinen zu beweisen, daß es in der neapolitanischen Kunst wenigstens die von Vasari für die allgemein italienische beklagte Lücke nicht giebt.

Auf Verlangen des Direktors des hiesigen Museums hat der Provinzialrath von Caserta sich für eine Restauration dieser schönen und interessanten Fresken entschieden, von der wir hoffen wollen, daß sie mit aller Schonung vor sich gehe. Die Stadtbehörde von Capua kannte die Fresken gar nicht und die Abtei vernachlässigte sie vollständig. Unter Leitung des Cavaliere Salazar und des Baumeisters Ruggiero wurden die Arbeiten zur Erhaltung der Kirche bereits in Angriff genommen.

Auch in La Cava, jenem an Manuskripten so reichen Kloster halbwegs zwischen hier und Salerno, hat man im Frühling d. J. eine wichtige Entdeckung gemacht, indem man unter der oberen Kirche noch eine untere auffand, welche, wie jene von S. Clemente in Rom, höheren Alters ist, als die Gebäude oberhalb der Erde.

Düsseldorf, Mitte November.

B. Auf der Permanenten Kunstausstellung von Ed. Schulte war einige Tage das große Bild von Professor Wilhelm Camphausen ausgestellt, welches, im Auftrage des Königs von Preußen gemalt, die Verleihung des Ordens „pour le merite“ an den Kronprinzen am Abend der Schlacht bei Königgrätz darstellt. In der Mitte des Gemäldes sehen wir die stattliche Reiterfigur des greisen Königs mit der Rechten das Kreuz dem tapfern Sohne reichend, während die Linke das noch geöffnete rothe Etui hält. Der Kronprinz, auf seinem englischen Fuchs reitend, beugt sich vor und streckt die Hand aus, um die Dekoration zu empfangen. Sein Antlitz zeigt tiefe Bewegung. Zur Rechten hält die Begleitung des Vaters, in der wir den Prinzen Karl, den Grafen Bismarck, Roon, Moltke und andere bekannte Persönlichkeiten sehen, zur Linken reitet der Stab des Kronprinzen, geführt vom Erbprinzen von Hohenzollern und dem General von Blumenthal. Im Vordergrunde sehen wir Mannschaften des Garde-Füsilir-Regiments, die den Feldherren zujauchzen und einige preußische und österreichische Verwundete. Die Komposition ist nach den genauesten Angaben des Königs entworfen, wodurch die künstlerische Freiheit der Erfindung manche Einschränkung erfuhr. Dennoch hat Camphausen ein Werk geschaffen, das ihm in jeder Beziehung zur Ehre gereicht. Eine gewisse feierliche Stimmung durchweht das Ganze und wird wesentlich erhöht durch die Wirkung der Alles vergoldenden Abendbeleuchtung, die auf's Glücklichste wiedergegeben ist. Die vielen Porträts sind meist sehr gelungen und mit bewährter Meisterschaft gemalt, und ein tiefes, gesättigtes Kolorit zeichnet das Bild vortheilhaft aus.

Ein größeres Genrebild von Eduard Gesellschap erregte ebenfalls lebhaftes Interesse und verdiente in hohem Grade die Anerkennung, die es gefunden. Es stellte den „Besuch bei einer Wöchnerin“ dar, deren vornehme Verwandtschaft herbeigeströmt ist, den neuen Sprößling zu bewundern. Vortrefflich gemalt und bis in's kleinste Detail liebevoll durchgeführt, erschien die Charakteristik der Köpfe ebenso lobenswerth wie die Behandlung des Interieurs und der Kostüme. Ausgezeichnet war auch ein Genrebild von Fagerlin, wie denn auch Charles Webb und Otto Rethel gleichfalls hübsche Bilder dieser Gattung ausgestellt hatten, denen sich tüchtige Bildnisse von G. Stever, Peter Schick und Anders würdig anreihten. Unter den Landschaften zeichnete sich vor Allem ein großes Gemälde „Motiv von der oberen Ruhr“ von August Keßler ehrenvoll aus, welches namentlich durch eine schöne Stimmung, die jene dem nahen Ausbruch eines schweren Gewitters vorangehende dumpfe Schwüle mit großer Wahrheit zur Anschauung brachte, gerechtes Aufsehen machte. Ein „norwegischer Wasserfall“ und die „Marine“ von H. Herzog zeigten die bekannten Vorzüge dieses vielschaffenden Künstlers, und die große Ansicht von „Monaco“ von F. W. Schreiner erfreute durch die außerordentlichen Fortschritte, welche der Maler darin bekundete. Ein höchst originelles Talent spricht stets aus den Arbeiten von Rainer Dahlen, dessen neuestes Bild, eine Reiterfigur, wieder durch eine merkwürdige Ursprünglichkeit in Auffassung und Farbe auffiel, während Clara von Wille in ihren „Hundeportraits“ aufs Neue ihre bewährte Tüchtigkeit als Thiermalerin erprobte. Von Zeichnungen sind zu erwähnen: ein großer architektonischer Entwurf von Professor Giese, der diesem anerkannten Künstler wieder alle Ehre machte, ein Cyklus von sechs sehr schönen Blättern aus der heiligen Geschichte von Eduard Steinle und eine phantastische Komposition „Tragödie von Heine“ von Mor. von Beckerath, denen sich einige virtuos behandelte Aquarelle von Andreas Achenbach anschlossen.

Auf der Ausstellung von Bismeyer und Kraus erregten wieder mehrere auswärtige Bilder Aufsehen, so von Horace Vernet „die Eröffnung der Gruft Raffaels im Pantheon zu Rom“ (Geschenk des Künstlers an Peter von Cornelius), Landschaften von Remi van Haanen in Wien, Höffler in Frankfurt a. M., und Stillleben von Adriana van Haanen und Marie Voß in Arnheim. Von Düsseldorfer Künstlern waren dort ausgestellt: hübsche Genrebilder von Frl. Agnes Börjesson, Leisten,

Pläschke u. A., schöne Thierstücke von Kröner und Alma Holzheimer, gute Landschaften von Kolitz, von Perbandt, Ebel u. A., und tüchtige Studienköpfe von Fanny Holzheimer.

An diese Ausstellungsnachrichten anknüpfend, haben wir noch mitzutheilen, daß der „Verein Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe" zur Vergrößerung seines Vermögens vom Ministerium die nachgesuchte Erlaubniß erhalten hat, eine Verlosung von Bildern und anderen Kunstwerken im Werthe von dreißigtausend Thalern zu veranstalten. Bereits haben hundert neun und vierzig Künstler zu diesem Zwecke Bilder zu schenken versprochen, von denen schon einige eingeliefert sind, und dürfen wir um so mehr ein günstiges Resultat erwarten, als sich darunter viele unserer ersten Meister befinden. Zur Unterbringung der Loose ist ein Komité unter dem Ehrenpräsidium des Erbprinzen zu Hohenzollern-Sigmaringen zusammengetreten, welches, aus Künstlern und Kunstfreunden bestehend, überall Verbindungen anknüpfen und auch die eingehenden Kunstwerke abschätzen wird.

Daß Professor Wislicenus aus Weimar den Ruf als Lehrer der Historienmalerei an unserer Akademie angenommen hat, ist bereits bekannt. Durch diese Ernennung ist das Lehrerpersonal wieder vollständig geworden, da die Stelle des Direktors nicht wieder besetzt werden soll, wie man allgemein versichert und wie es auch glaublich erscheint, weil Wislicenus die Korrektur der von Bendemann früher geleiteten „Meisterklasse" übernehmen wird.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Der Oesterreichische Kunstverein** brachte uns im November seine diesjährige Verloosungsausstellung und mit ihr natürlich meist alte Bekannte zur Schau, die wir theils gern, theils mit sehr gleichgültigem Auge wiedersahen. Dazu aber auch einiges Neue oder doch in Wien noch nicht Gesehene von hervorragendem Werth; so z. B. O. Achenbach's „Resina bei Neapel im Mondlicht; Volksfest mit Feuerwerk", W. Camphausen's „Uebergang nach Alsen" und Jos. Hoffmann's „Athen, vom Lykabettos aus gesehen", von denen besonders das zweite Werk durch die gediegene und charaktervolle Zeichnung und den ergreifenden Ernst seines Gesammttones die Beschauer fesselte. Wir nennen ferner das große polnische Historienbild: „König Sobieski's Heimkehr" von Cornelius Schlegel, das immerhin von Fleiß und Studium zeugt, aber leider zu trocken und bunt gemalt ist, um einen wirklich künstlerischen Eindruck erzielen zu können; sodann Litschauer's unerfreuliche Kampfscene: „Die Schmuggler" und einige hübsche Genrebildchen von R. Belechaux (Paris): „Familienscene", A. Thompson (London): „Die Liebenden" und H. Crabeels (Brüssel): „Jahrmarktsscene in Gent". Unter den Landschaften seien noch erwähnt: Alb. Arnz's „Westfälische Landschaft" und J. C. B. Püttner's „Ebbe an felsiger Küste". Die Vertretung der italienischen Kunst war diesmal keine sehr glückliche. G. Argenti's Marmorstatue: „Der Frühling" erhebt sich bei aller Virtuosität und Feinheit der Technik nicht über das Niveau einer graziösen Tänzerin; M. Mauri's „Alexander von Medici" ist eine jener ganz gewöhnlichen Boxerfiguren, welche bei unsern südlichen Nachbarn sich leider so häufig einstellen, wenn irgend ein Vorgang von ungewöhnlicher Leidenschaftlichkeit zum Ausdruck gebracht werden soll. Den geradezu scheußlichen Akt von F. E. Klein: „Vor dem Bade" hätte der Verein füglich in seinem Depot die Transportspesen absitzen lassen können.

Kunstunterricht.

— 1. **Allgemeine Mitgliederversammlung des deutschen Gewerbemuseums in Berlin.** Das deutsche Gewerbemuseum zu Berlin wird, von jetzt ab, monatlich eine Versammlung halten, um die Mitglieder über alle neue Vorkommnisse zu unterrichten und die neuen Erwerbungen vorzulegen. Der Herzog von Ratibor eröffnete die erste Sitzung am 5. Nov. mit der Mittheilung über den Zweck dieser neu eingerichteten Vereinigungen. Baumeister Grunow berichtete über den Stand der Unterrichtsanstalt und des Museums. An neuen Erwerbungen und Leihgegenständen waren ausgelegt: Thonwaaren, bei denen sich in der provincialen Technik manche interessante ältere Form erhalten, aus Schlesien, Hessen, Thüringen und der Mark, Waaren aus Höhr und Mettlach, so wie aus der englischen Fabrik von Minton. Ferner afrikanische Geräthschäften aus dem Besitz der geographischen Gesellschaft, Gläser von Salviati, Lobmeyr, Stoffe aus Italien, kunstvolle Drechslerarbeiten von Ravéné in Berlin und vieles Andere. Baumeister Grunow berichtete über eine Reise durch Thüringen und einen Theil der Rheinlande, sowie den Harz und Hannover, wo er überall Notizen über vorhandene Kunstindustriezweige und Sammlungen aufgenommen hat, welche als Material für die Zwecke des Museums von vielfachem Werth sein können. Außerdem erfolgten diverse Vorlagen von kunstgewerblichen Gegenständen.

+ **Berlin. Die höhere Zeichenschule für Damen von Dr. Scholz und H. Troschel** hat ihren Winterkursus unter immer zahlreicherer Betheiligung begonnen. Die Frau Kronprinzessin hat wiederum sechs Freistellen gegründet, von denen drei für Industriezeichnerinnen bestimmt sind. In das Lehrerkollegium ist Herr Dr. Vater für einen Theil des anatomischen Unterrichts neu eingetreten; für Musterzeichnen Herr Hofmaler Nothnagel; für geometrisches Zeichnen Herr Güntzel; für Zeichnen nach dem lebenden Modell Herr Kupferstecher Seidel; für Modelliren Herr Bildhauer Lehr; für die Elemente der Perspektive Fräulein Abraham (unter Aufsicht des Herrn Dr. Scholz, bei dem dieselbe einen einjährigen Kursus durchgemacht hat). — Auch der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen hat mit dem 19. Oktober eine Zeichenschule für Damen eröffnet. Nach den Ankündigungen in den Blättern würde Fräulein Clara Hahn Elementarzeichnen für Kinder, Prof. Remy dasselbe für Erwachsene lehren; Prof. Kaselowsky soll das Zeichnen nach Gypsen und nach der Natur, der Maler Karl Scherres das Landschaftszeichnen leiten. Für die wissenschaftlichen Disciplinen werden „besondere Kurse" in Aussicht gestellt. Den Preisen nach zu urtheilen muß man auf ein sehr vornehmes Publikum gerechnet haben.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Hildebrandt's Aquarellen, Chromofacsimile's von R. Steinbock. 1. Lieferung. 6 Blätter gr. fol. (Berlin, Wagner).

x. Unter den vervielfältigenden Techniken eine der jüngsten ist der Farbendruck, und wenn seine verhältnißmäßig sehr wohlfeilen Erzeugnisse bei der Imitation von Oelgemälden (Oelfarbendruck) auch nur Surrogate von zweifelhaftem künstlerischem Werthe zu liefern vermögen, so ist doch die Lust und Freude an dem bunten Farbenglanze dieser Pseudokunstwerke immerhin ein erfreuliches Symptom für das Aufkommen höherer Anforderungen an den Zimmerschmuck kleinbürgerlicher Wohnräume, deren Dekoration bisher größtentheils durch Kunstvereinsblätter in Goldrahmen bewerkstelligt wurde. Die erwachende Farbenfreude leitet wohl nicht selten zu gesteigerten Ansprüchen über und giebt dem Verlangen nach ächten Oelgemälden einen Antrieb, der gewiß der Produktion der Maler nicht zum Schaden gereicht. Günstiger als beim

Oelfarbendruck, der ja niemals den eigenthümlichen Pinselstrich des Künstlers und die feineren Nuancen, die die Hand desselben beim Auftrag der Farbe hervorbringt, auch nur annähernd zu reproduciren vermag, liegen die Umstände bei der Imitation des Aquarellbildes durch den eigentlich lithographischen Farbendruck auf körnigem Kartonpapier. Das Aquarell ist seiner Natur nach auf den koloristischen Effekt hingewiesen, seine Farben verschwimmen und verschmelzen sich nicht in der Weise der Oelmalerei, und mehr die Gesammtwirkung als die Detailausführung ist der springende Punkt, den der Aquarellist im Auge halten muß. Er setzt seine Farbentöne in bestimmterer Weise scharf nebeneinander und läßt Licht und Schatten breit und energisch gegeneinander wirken. Dieser Behandlungsweise vermag der Druck der lithographischen Presse gar wohl bei geschickter Handhabung bis zu einer nahezu täuschenden Facsimilereproduktion zu folgen. Wie glänzend diese Technik, in welcher Berlin namentlich durch die Leistungen von Storch & Kramer seit geraumer Zeit, man kann wohl sagen, einen Weltruf erlangt, sich entwickelt hat, bewähren auf's Neue die hier angezeigten Nachbildungen von Hildebrandt's berühmten Aquarellen, denen der kürzlich verstorbene Meister selbst das Zeugniß „wunderbarer Treue" und eines „seltenen künstlerischen Verständnisses" zuerkannte.

Es ist hier nicht der Ort, des Malers Kunstweise in näheren Betracht zu ziehen, zumal da diese Blätter sich eine ausführliche Würdigung des mit seltenem Farbensinn begabten, vielbewunderten Meisters für eine andere Gelegenheit vorbehalten haben. Es sei nur kurz der Gegenstände gedacht, welche die sechs Blätter des im Ganzen auf 24 dergleichen berechneten Werkes vorführen. Blatt 1 zeigt eine verdeckte Straße in Cairo, von einer bunten Volksmasse belebt, mit schattigem Vor- und Mittelgrund und einer von der Mittagssonne blendend beleuchteten Ferne. Blatt 2 giebt einen Abendsonneneffekt, eine tief im Schatten liegende Straße ohne Fernsicht, deren dunkle Mauern von der Kuppel und dem Minaret einer Moschee überragt werden, die in der Abendsonne „erglüht". Blatt 3: Benares am Ganges und Blatt 4: Macao, zwei das Einzelne genauer charakterisirende Blätter, bei welchen der blendende Lichteffekt fehlt und die deßhalb vielleicht den am meisten naturwahren Eindruck machen. Macao giebt zudem ein künstlerisch geschlossenes, in den Massen glücklich abgewogenes Landschaftsbild. Blatt 5: ein freier Platz in Bombay, sehr dekorativ behandelt, aber durch die Seltsamkeiten indischer Städteprospekte interessant. Endlich Blatt 6: Sonnenuntergang am Flusse Chou-Phya in Siam, im Vordergrund ein einsamer Elephant am einsamen Strande, über den sich ein blutig rother Abendhimmel hinzieht, wohl das dem Gegenstande und der Behandlung nach am wenigsten erfreuliche Blatt dieses brillantesten Prachtwerkes des heurigen Büchermarktes.

—n **Von Nagler's Monogrammisten** ist nach längerer durch den Tod des Verfassers herbeigeführter Unterbrechung nunmehr wiederum ein Heft, das neunte des IV. Bandes, erschienen. Für die Fortführung des verdienstvollen Werkes hat die Franz'sche Verlagshandlung in München die glücklichste Wahl eines Herausgebers in Dr. A. Andresen getroffen, dem bei dem ungesichteten, oft aus zusammenhanglosen Notizen und flüchtigen Citaten bestehenden Material, welches Nagler für die folgenden Hefte hinterlassen, eine schwere Aufgabe zugefallen ist, die nur aufopfernde Liebe zur Sache und ausdauernder Fleiß zu lösen vermag. Das Manuscript zu der vorliegenden Lieferung hat der neue Herausgeber, fast völlig zum Druck vorbereitet, noch in Nagler's Nachlaß vorgefunden. Es umfaßt die Nummern 2478 bis 2882. Das ganze Werk wird mit dem IV. Bande seinen Abschluß finden.

x. **Alwine Schrödter** hat wiederum für den Weihnachtstisch eine Anzahl von Blumenkränzen und Sträußen gespendet, die, zu einem Prachtalbum in Chromolithographie vereinigt, unter dem Titel „Fremde und Heimat" bei J. D. Sauerländer in Frankfurt erschienen sind.*) Die Darstellung der Blüthen und Blätter zeugt, wie bei den früheren Schöpfungen von der Hand der talentvollen Künstlerin, von Verständniß und fleißigem Studien, und auch das Arrangement zeichnet sich durch einen gebildeten Geschmack aus. Nur ist der Chromolithographie hie und da etwas zu viel zugemuthet. Sie hat der Schwierigkeit, die Massen zu lösen, wo sich Knospen, Blüthen und Blattwerk gar zu dicht drängen, nicht Herr werden können. Bei dieser Reproduktionsweise ist vor Allem vor Ueberladung zu warnen, ebenso vor zu breiten Goldflächen, wie auf dem Blatt „Italien," da diese beim lithographischen Druck immer wie aufgelegtes bronzirtes Blech aussehen. Dem Uebelstande, der daraus entsteht, daß jede der Kompositionen mit einen Denkspruch in Verbindung gebracht werden sollte, ist die Künstlerin oft mit vielem Geschick begegnet; mitunter aber empfindet man doch allzusehr den rein äußerlichen Zusammenhang dieser Schilder, Spruchbänder und Schriftrollen mit der Komposition. Die figürlichen Darstellungen, wie z. B. das auf einem Laubgewinde stattfindende Stelldichein, darf man nicht zu sehr unter die kritische Lupe nehmen. Man kann Schwachheiten dieser Art, die der Farbendruck noch empfindlicher hervorhebt, schon in den Kauf nehmen, wo im Ganzen eine solche Fülle farbiger Pracht in gefälliger und ansprechender Weise dem Auge geboten wird.

+ **Die photographische Gesellschaft in Berlin** hat soeben ein Verzeichniß in ihrem Verlage neu erschienener Photographien nach Bildern der königlichen Galerien zu Florenz ausgegeben. Dieselben sind während dieses Sommers direkt nach den Originalen photographirt, und was ein so bewährter Kenner wie der verstorbene Waagen von den Aufnahmen der Gesellschaft in der National-Galerie zu London und im Berliner Museum geurtheilt hat, das gilt auch von diesen neuen Photographien. Zum Ueberraschen genau, lassen sie in vielen Fällen selbst die Handschrift des Pinsels erkennen, und namentlich in Anbetracht der besonders schwierigen Verhältnisse (viele Bilder sind durch Retouchen entstellt oder sonst schlecht erhalten, andere mußten an der Wand in ungünstiger Beleuchtung, die Madonna della Sedia sogar unter einem nicht zu reinigenden Glase photographirt werden!) stehen diese florentiner Photographien an Klarheit und Schärfe, Haltung und Treue den Londoner und Berliner Blättern nicht nach. Wie groß aber, abgesehen von der durch den billigen Preis von $1\frac{1}{2}$ Thalern pro Blatt in eleganter Ausstattung ermöglichten weiten Verbreitung von Reproduktionen klassischer Werke, der Nutzen solcher unbestechlichen Reproduktionen ist, erhellt recht, wenn man einzelne dieser Blätter mit den entsprechenden Stichen selbst der ersten Meister des Grabstichels vergleicht. Es wird daher jedenfalls nur dieser Hinweisung bedürfen, um die Kunstfreunde und Kunstforscher von dieser schätzbaren Bereicherung unseres Reproduktionen-Vorrathes Nutzen ziehen zu lassen. Die bis jetzt publicirte Liste enthält sechzig Nummern, je dreißig aus Palazzo Pitti und aus den Uffizien. Die bedeutendsten italienischen Meister von Fiesole an und auch solche der deutschen und niederländischen Malerschulen, wie Memling, Dürer, Holbein, Rubens, van Dyck, Ruysdael, sind in vortrefflichen Werken vertreten.

* **Wiener Kunstauktion.** Die Saison der Wiener Gemälde-Versteigerungen beginnt am Samstag, den 12. d. M., mit der von Herrn P. Kaeser veranstalteten Auktion der auserlesenen Sammlung moderner Bilder aus dem Besitze des Stadtbaumeisters A. J. Bösch. Außer den österreichischen und übrigen deutschen Meistern sind namentlich die französische und niederländische Schule durch vorzügliche Werke vertreten. Wir nennen von Führich: „Jakob und Rahel" (aus der Arthaber'schen Galerie), von Waldmüller: „Der blinde Bettler" und „Ländliches Genrebild", zwei Naturstudien von

---

*) Fremde und Heimat, Denksprüche in Wort und Bild, gemalt von Alwine Schrödter (Lithographie und Farbendruck von Breidenbach u. Co. in Düsseldorf), Frankfurt a. M. J. D. Sauerländer's Verlag.

*

Gauermann, drei reizende Pettenkofen, eine große „Norwegische Landschaft" und eine „Marine" von A. Achenbach (erstere von B. Post gestochen), den schönen Willems: „Velasquez in seinem Atelier" (ebenfalls aus der Galerie Arthaber), ferner vier Bilder von Troyon, zwei von Ch. Jacque, zwei Dupré, vier Diaz, „Die Bettler" von H. Leys, endlich einen Isabey, Lies, Madou, Marko, Millet u. s. w. — Namen genug, um die Kauflust der Liebhaber zu reizen.

Drugulin's Kunstauktion in Leipzig. Am 16. December kommt eine Sammlung von Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten der deutschen Schule zur Versteigerung. Der darüber ausgegebene Katalog enthält vielerlei Schätzbares und Seltenes. Als Unica sind zwei Teigdrucke aus dem fünfzehnten Jahrhundert hervorzuheben. In dem reichen Dürerwerke sind circa 200 Stiche und Holzschnitte des Meisters aufgeführt, großentheils in schönen oder vorzüglichen Abdrücken. Unter den gleichzeitigen und späteren Meistern fehlen nur wenige, die Anspruch auf Klassicität besitzen; manche sind in überraschender Vollständigkeit vorhanden, besonders die Grabstichel-, Schabkunst- und Nadelarbeiten der österreichischen Künstler. Schließlich sei noch erwähnt, daß die Werke von Klein und Erhard eine große Anzahl theils als Aetzdrücke merkwürdiger, theils schon an sich seltener Radirungen aufweisen, unter welchen sogar zwei der politischen Spottbilder des letzteren sind.

Nagler's Allgemeines Künstlerlexikon, in neuer Bearbeitung herausgegeben von Julius Meyer, wird nunmehr im Verlage von Wilhelm Engelmann in Leipzig erscheinen, nachdem die Firma Tendler und Co. in Wien, welche das Verlagsrecht ursprünglich erworben hatte, in Bankerott gerathen ist. Aus der neuen Ankündigung des bevorstehenden Erscheinens erhellt, daß die erste Lieferung nunmehr zu Ostern 1869 ausgegeben werden wird.

Von Crowe und Cavalcaselle's Geschichte der italienischen Malerei, deutsche Originalausgabe, besorgt von Dr. Max Jordan, ist jetzt der erste Band (Verlag von S. Hirzel in Leipzig) erschienen. Derselbe umfaßt die ersten 18 Kapitel des I. Bandes der englischen Originalausgabe (bis Giottino incl.) und hat eine Reihe von Zusätzen und Verbesserungen erfahren, die theils von den Verfassern, theils von dem Herausgeber herrühren.

Jakob Burckhardt's Cultur der Renaissance in Italien, seit einigen Jahren im Buchhandel vergriffen, ist soeben in zweiter durchgesehener Auflage bei E. A. Seeman in Leipzig herausgekommen und wird gewiß vielen Liebhabern, die sich in letzter Zeit umsonst um den Besitz des Werkes bemühten, eine sehr willkommene Erscheinung sein.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Bilderbogen, Münchener. 20. Buch. Bogen Nr. 457—480. In Holzschnitt nach Zeichnungen von D. Meggendorfer, H. Leutemann, Knilling, W. Busch, A. Oberländer, E. Ille, August Geist. gr. Fol. 24 Ngr. colorirt 1 Thlr. 10 Ngr. München, Braun & Schneider.

Dom-Album, Breslauer. 9 Blätter der vorzüglichsten Ansichten und Kunstdenkmäler in der Cathredrale ad St. Johannem. Mit erläuterndem Text von A. Knoblich, in Photographien. Breslau, Görlich & Coch. (Enth. 9 photogr. Blatt nebst. Text auf Umschlag.) Fol. In Leinw.- 7 Thlr. 6. Ngr.

Fürsten- und Ritter-Album, Deutsches, der Marianischen Ritterkapelle in Hassfurt, von Karl Alexander v. Heideloff, mit genealogischen Notizen und Vorrede von Dr. A. v. Eye. (Enth. 14 Tafeln, incl. Titelbild, in lithogr. Gold- und Farbendruck von Fr. Malté, die Totalansicht der Ritter-Kapelle, gez. von C. v. Heideloff, gest. von H. Gugeler, 1 lithogr. Erklärungsblatt des Titelblattes, nebst VIII und 88 S Text.) gr. 4. Stuttgart, Ebner. In Umschlag in Farberdruck cart 6 Thlr.

Ornamenten-Album in Originalzeichnungen für Dekorations- und Flachmaler, Stukatur-Arbeiter, Steinhauer, Schnitzer etc., überhaupt für alle technischen Gewerbe. Gez. von La Grange, lithogr. von J. J. Hofer. 2. Lfg. (Enth. 6 Blatt, dabei ein Farbendruck.) Fol. Zürich, Kraut & B. In Umschlag 20 Ngr.

Glietsch, Ferd. Schloss Annaburg, ehemalige Vorder-Front. Nach der Natur gez. lithogr. von F. A. Borchel. Tondruck. qu. Fol. Berlin, Beck. (In Commission.) 15 Ngr.

Kaulbach, W. v. Die ausziehenden Christen. (Gruppe von Engeln umgeben, aus der Zerstörung Jerusalems) Nach der Zeichnung photogr. München, Bruckmann. Grösse I. (gr. Fol.) 6 Thlr. Grösse II. 4 Thlr. Grösse III. $2\frac{1}{2}$ Thlr. Grösse IV. 1 Thlr.

Lindenschmit, W. Das Religionsgespräch zu Marburg 1529. Nach dem Gemälde photogr. München, Hanfstängl. Grösse I. (qu. Roy.-Fol.) 10 Thlr. Grösse II. (gr. qu. Fol.) 3 Thlr. Grösse III. (kl. qu. Fol.) 1 Thlr.

Mintrop, Th. Weihnachten. (Allegorische Engelgruppe mit Christkind und Christbäumchen etc.) Nach der Zeichnung photogr. München, Bruckmann. Grösse I. (gr. Fol.) 5 Thlr. Grösse II. 3 Thlr. Grösse III. 1 Thlr.

Niessen, J., Shakespeare. Brustbild. Nach der Zeichnung photogr. Ebenda. Grösse I. (gr. Fol.) 5 Thlr. Grösse IV 1 Thlr.

Noack, Aug. Das Religionsgespräch zu Marburg Nach der Zeichnung photogr. München, Bruckmann. Facsimile-Ausg. qu. Roy.-Fol. 9 Thlr. Grösse II. (qu. Fol.) 4 Thlr. Grösse IV. (qu. 4.) 1 Thlr.

Richter, Ludw. Brautzug im Frühling. Nach dem Originalgemälde (im Museum zu Dresden). gez. und gest. von Lud. Friedrich. gr. qu. Fol. Leipzig, R. Weigel. (Sächs. Kunst-Vereins-Blatt für 1867.) 5 Thlr.

Schnorr, J. von Carolsfeld, Christus am Kreuz mit Maria Magdalena etc. gest. unter Leitung des Prof. Thaeter von Paul Barfus. gr. Fol. Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses, 1 Thlr.; chines. und auf grösserem Papier 2 Thlr.

Spangenberg, Fr., Triumph of the Union. (Allegor. Figur auf den Schlachtfeldern der Vereinigten Staaten.) Nach der Zeichnung photogr. München, Bruckmann. Grösse III. (Fol.) 2 Thlr. Grösse IV. 1 Thlr.

Voltz, Carl. 52 Blatt Wandtafeln. Die ersten Elemente des Zeichnens in systematisch geordneten geometrischen Figuren, bearbeitet und zusammengestellt für Lehranstalten. (Enth. 52 lithogr. Blatt nebst Textblatt.) gr. Fol. Nördlingen, Beck. In Enveloppe 1 Thlr. 18 Ngr.

Zanth, L. v., Die Wilhelma. Maurische Villa, erbaut unter der Regierung S. Maj. des Königs Wilhelm von Württemberg. (Enth. 10 photogr. Blatt, als Titelbild (Pforte); allgemeiner Grundriss und Ansicht der Wilhelma; Ansichten des Hofes, Wohnzimmers, Saales, Speisezimmers und des Festsaales; einzelne Theile und Ornamente der inneren Ausschmückung, nebst 4 Blatt Text.) Fol. Stuttg. Ebner. In Lnwd.Mappe 10 Thlr. einzelne Blätter à 1 Thlr.

Bilder zu deutschen Volks- und Lieblingsliedern. Nach Originalzeichnungen von L. Hofmann, v. Zeitz und Ph. Sporrer photogr. (Enth. 9 photographische Blatt). München, Bruckmann. Nebst 12 Bl. Gedichten geh. mit Goldschnitt.) 4. (Grösse IV.) Eleg. geb. $7\frac{1}{2}$ Thlr. einzeln à Bl 1 Thlr. kl. 8.-Ausg. (Grösse VI.) In Enveloppe 3 Thlr. einzeln à Bl. 10 Ngr.

Bilderbogen, Deutsche für Jung und Alt. I. Serie. Bogen Nr. 1—50. in Holzschnitt nach Zeichnungen von Oskar Pletsch, Rud. Jordan, C. Offterdinger, Aug. Beck, C. E. Böttcher, F. Specht, C. Reinhardt, L. Hugo Becker, H. Scherenberg, W. Riefstahl, A. Schröter etc. etc. gr. Fol. Stuttg. G. Weise. Schwartz 1 Thlr. 20 Ngr., colorirt 3 Thlr. 10 Ngr.

Crivelli, Giovanni Breughel, pittor fiammingo, o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana. 8. Milano 1868.

Denkmäler der Kunst. Supplement: Die Kunst der Neuzeit 23 Taf. in Stahlstich. I. Hälfte. Taf. 1—12 nebst Text qu. fol. Stuttgart, Ebner & Seubert. 1 Thlr. 18 Sgr.

Jahn, O., Aus der Alterthumswissenschaft. Populäre Aufsätze. gr. 8. Bonn, Marcus. $2\frac{1}{2}$ Thlr.

Kugler, Franz, Geschichte der Baukunst beendigt von Dr. J. Burckhardt und Dr. W. Lübke. IV. Band 3. u. 4. Lieferung. (Die Renaissance in Frankreich, bearb. von W. Lübke.) gr. Lex 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. $3\frac{2}{3}$ Thlr.

Beulé, Histoire de l'art grec avant Péricles et Phidias. 8. Paris, Didier.

Zeitschriften.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. IV. Heft.

Ein Besuch in Ravenna. Von Dr. J. R. Rahn. (Mit Holzschnitten und einer lithographirten Tafel). Schluss. — Ueber in Spanien vorhandene Gemälde, Handzeichnungen und Miniaturen. Von G. F. Waagen. (Forts.) — Die Manuscripte des Françesco d'Ollanda. Von Th. Fournier. — Michel Angelo's Composition des Bersaglio. Von Conze. — Ein Dokument über Verrochio. Von J. Semper. — Ein Originalbild von Albrecht Dürer. Von Freiherrn v. Holzschuher. — Bibliographie und Auszüge. — Verzeichniss der Künstlernamen im I. Jahrgang.

Christliches Kunstblatt. Nr. 11.

Der Altar der Reutlinger Marienkirche, Gutachten des Preisgerichts. — Ueber die gothische Baukunst. Vortrag von W. Lotz (Forts.)

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 38.

Die Beiträge Böhmens zur modernen Abtheilung der kunstgewerblichen Ausstellung des österr. Museums in Prag. Von Fr. Lippmann. — Rückblick auf die Reichenberger Ausstellung. — Förderung des Gewerbemuseums in Niederösterreich.

Mittheilungen der k. k. Centralcommission. März — April; Mai — Juni. (Verspätet).

Die deutsche Kaiserkrone. Von Fr. Bock (Mit Abb). — Das römische Bad im Chiemseehofe zu Salzburg. Von F. Kenner. (Mit Abb). — Die Kirchen zu Maria-Wörth und Maria-Feucht. Von H. Petschnig (Mit Abb). — Hügelgräber. bei Chodieschau in Böhmen. Von J. E. Födisch. — Die Spital-Capelle zu Krems in Nieder-Oesterreich. Von Hermann Riewel. (Mit 5 Holzschnitten). — Lichtsäule am Friedhofe zu Keutschach in Kärnthen. Von ...m... (Mit 3. Holzschnitten). — Zur Bibliographie der Erbhuldigungen in Steiermark. Von Fr. Ilwof. — Die Cuppa eines romanischen Pontifical-Kelches zu Lambach. Von Karl Lind (Mit 9 Holzschnitten). — Ein Rundthurm am Schlosse zu Przemysl. (Mit 1 Holzschnitt). — Mittheilungen über Denkmale der mittelalterlichen Kunst im Pusterthale in Tyrol. Von G. Tinkhauser. (Mit 5 Holzschnitten). — Die älteste Abbildung einer nieder-österr. Burg. — Der Grabstein Bernhard Walther von Walthersweil in Judenburg. — Grabmal der Familie Hohenburg zu Rosenberg in Sagritz. — Die Kirche zu Selpritsch. Von H. Petschnig (Mit Abb). — Die Sammlungen des germanischen Museums. Von A. Essenwein (Mit Abb.). — Verschlackte Wälle in Böhmen. Von Jul. Ernest Födisch. (Mit 5 Holzschnitten). — Schloss Tyrol. Von Dr. Gotter. (Mit 19 Holzschnitten). — Der Tabor zu Feldbach in Steiermark. Von J. Scheiger. (Mit 3 Holzschnitten). — Die Kirche zu Venzone in Friaul. Von Sacken. (Mit 1 Holzschnitt). — Das lateinische Cancional zu Jungbunzlau. Von A. P. Schmidt. — Der Grabstein Caspar's von Prainer in der Kathedrale zu Grätz. Von Hönisch. — Das Grabmal des Erzbischofs Zbigniew Oleśnicki in der Kathedral-Kirche zu Gnesen. Von Dr. Jos. v. Lepkowsky. (Mit 2 Holzschnitten und einer Tafel). — Hausaltärchen in der Schatzkammer des St. Petersstiftes in Salzburg. (Mit 1 Holzschnitt)) — Romanischer Messkelch sammt Patena. (Mit 2 Holzschnitten). — Corvinische Codices in der k. k. Hofbibliothek. Von A. v. Perger. — Ciborium zu Hall in Tyrol. (Mit 1 Holzschnitt). — Siegel eines Wiener Malers aus dem XIV. Jahrhundert Von A. Camesina. (Mit 1 Holzschnitt).

Gewerbehalle. 11. Heft.

Krystallschleiferei und Goldschmiedekunst. Von Val. Teirich. (Forts.). — Griech. Gesimsbekrönung und Palmettenbordure in gebranntem Thon. — Römischer Adler in Marmor. — Frühgothische Rosetten (Kathedrale zu Séez). — Gothisches Gesims (St. Chapelle). — Rückwandverzierung eines Wandgasarmes aus der neuen Oper zu Paris; moderne Pfeilerkapitäle; Plafond- und Wanddekoration; Entwurf zu einer Buchdecke; Grabdenkmal aus Sandstein; Buffet für eine Zimmerecke; Gestell zur Aufbewahrung von Zeichnungen und Kupferstichen; schmiedeeiserne Gitterfüllung eines Oberlichtes in Prag (17. Jahrh.); gußeisernes Trottoirgeländer; moderne Vase und Goldwaaren. — Giebelkrönung für Holzbau.

Gazette des Beaux-arts. Novemberheft.

Les armes. Préface du Catalogue de la Collection de M. le Comte de Nieuwerkerke. Par M. Ed. de Beaumart (Mit Abb.). — Dirk Hals et les fils de Frans. Par M. W. Bürger. (Mit Abb.). — Leon Battista-Alberti. Par M. Claudius Popelin. – Les antiquités de l'Assyrie et de Babylone (3. art). Par M. Fr. Lénormant. (Mit Abb.). — François Porbus. Par Armand Bachet (2. article). Lorenzo Ghiberti. Par Charles Perkins. — Le musée rétrospectif á l'exposition de Hâvre.

Art Journal. November.

The Picture-Gallery of the Hermitage, St. Petersburg. Chap. III. By James Dafforne. (Mit Abb.). — Jet. — The Pantheon, Rome. By Miss R. H. Busk. (Mit Abb.). — Volunteer Prize-Cups. (Mit Abb.). — The Street-Statues of London. (Schluß). — Prince Consort Memorial in Hyde Park. — The Westminster Abbey Monuments. — Memorials of Flaxman. Part VIII. By G. F. Teniswood. (Mit Abb.). — Obituary: (E. H. Wehnert — Richard Bothwell — Antoine Vechte). — The Indian Statues of Chev. Pettrich. By Father Bresciani. — The Slade Collection of ancient Glass. — Knights of the Middle Ages. Part IX. By E. L. Cutts. (Mit Abb.). — Potteries on the Wear, the Tees, and the Mersey. By Llewellynn. — The Metal-Work of the New Foreign Office. — The Slade Professorship of Fine Arts. — Enamelled Miniatures.

Briefkasten.

Herrn Kirchenrath Dr. D. in R—l. Die eingesandte Notiz ist zur Aufnahme in den redaktionellen Theil der „Kunstchronik" nicht geeignet. Solche Anzeigen von wesentlich geschäftlichem Charakter müssen wir unter die Inserate verweisen.

Herrn L. F. in Dessau. Ein genaues Personen- und Sachregister zu den ersten vier Jahrgängen der Zeitschrift denken wir bis Schluß des begonnenen neuen Jahrganges zu publiciren.

Heft 3 der Zeitschrift für bildende Kunst nebst Nr. 5 der Kunst-Chronik wird Freitag den 18. December ausgegeben.

Hierzu 2 Beilagen:

1. **E. A. Seemann's Weihnachts-Katalog für 1868.**
2. **Anzeige von J. D. Sauerländer's Verlag über Prachtwerke in Farbendruck.**

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

18. December.



Nr. 5.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1868.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Vom Christmarkt.

II.



Der Satz, daß für die Jugend das Beste eben gut genug sei, ist heutzutage in Jedermanns Munde, aber immer mehr Verleger scheinen unter dem Besten einfach das Prächtigste, Kostbarste zu verstehen. Ist das ein Geflimmer von Gold und Farben, ein Luxus an Pergamentpapier, um — Bücher für Kinder herzustellen, welche all' die Pracht noch gar nicht zu würdigen vermögen! Wir befinden uns da unverkennbar auf einem neuen Abwege und zwar einem ganz gefährlichen. Erstens soll nur zu oft das elegante Kleid den mageren Inhalt decken und erfahrungsmäßig lassen sich Eltern und Kinderfreunde bei der Auswahl sehr oft von der gleißenden Ausstattung blenden in dem naiven Glauben, daß nur einem edlen Kern eine so verlockende Schale wachsen könne. Und was hat nun das Kind von dem eines Drawing-room würdigen Geschenk? Entweder läßt es die kostspielige Modewaare eben so schnell den Weg alles Papiers gehen wie die Bilderfibel für wenige Kreuzer — immer noch das Wünschenswertheste! — oder es wagt sich gar nicht an die Herrlichkeiten heran, lernt den äußerlichen Tand auch auf diesem Gebiete viel zu früh schätzen. Dem unverständigen Reichen, welcher meint, schon das Kind an solchen Luxus gewöhnen zu müssen, kann ja leicht geholfen werden; aber ihm zulieb auch andere dem schädlichen Einfluße auszusetzen oder wirklich Gutes dem Minderbemittelten unerreichbar zu machen, das ist eines Geschäftszweiges unwürdig, welcher mit Recht beansprucht höher gehalten zu werden als die Fabrikanten von Modeartikeln und Nippssachen. Wenn es möglich ist, gute Bücher in geschmackvoller Ausstattung zu mäßigen Preisen herzustellen — und daß dies der Fall, erfahren wir ja täglich in der erfreulichsten Weise — so sollten davon doch vor allen die Kinder profitiren. Geschmack, nicht Luxus sei die Parole! Wir haben hier selbstverständlich nur die artistische Ausstattung der Jugendschriften ins Auge zu fassen, können aber den Wunsch nicht unterdrücken, daß die dazu Berufenen mehr, als es bisher geschehen, die Jugendliteratur nach ihrem literarischen und pädagogischen Werthe unter Aufsicht halten sollten. Der Wiener Lehrerverein hat in dieser Hinsicht ein nachahmenswerthes Beispiel gegeben.

Von hübschen, freundlich ausgestatteten, aber nicht mit übertriebenem Luxus belasteten Gaben für kleine Leute wollen wir für diesmal ein neues Buch von Oskar Pletsch „Hausmütterchen“ (Leipzig, A. Dürr) und „des Knaben Wünsche und Freuden“ von Louise Thalheim (Breslau, Trewendt) hervorheben, jedoch nicht ohne zu erwähnen, daß die Selbstbeschränkung des erstgenannten Künstlers auf den allerengsten Kreis des Kinderlebens ihn mit der Gefahr bedeckt, in Manier zu verfallen. Was beide Bücher auszeichnet ist ein frischer kindlicher Humor. Nicht minder empfehlenswerth ist der zweite Theil von Scherer's „Deutschem Kinderbuch“ (Leipzig, A. Dürr), zu welchem außer Pletsch auch der Altmeister Richter, Paul Thumann u. A. sehr anmuthige Einfälle beigesteuert haben.*)

*) Anfangs- und Schlußvignette unseres heutigen Berichts (zu Rückerts „Büblein was gern mitgenommen sein wollte“) sind diesem auch in textlicher Hinsicht empfehlenswerthen Buche entlehnt.



Hirsau. Aus Paulus, Ludwig Uhland. (Berlin, Grote'sche Buchhandlung.)

Die von Jahr zu Jahr sich mehrenden Blumen = Albums mit oder ohne poetische Beilage fehlen natürlich auch heuer nicht. Frau Alwine Schrödter in Karlsruhe gebührt der Vortritt, denn sie hat Geschmack in der Zeichnung nicht allein, sondern auch in der Wahl der Stoffe. Auch „Aus Heimat und Fremde" (Frankfurt a. M., Sauerländer) ist kein Sammelsurium von Albumblättern, sondern sinnige Illustration eines Gedankens. Leider macht sie diesmal der von anderer Seite in Mode gebrachten Manier, die Grenzen zwischen Ornament und Bild zu verwischen, größere Koncessionen als früher. Auf der niedrigsten Stufe dieser Gattung stehen die Kompositionen eines Herrn Gustav van Drage, zu welchen Robert Prutz „Stimmen der Liebe" gedichtet hat. (Berlin, Korn u. Comp.)

Die Illustrationen zu Schiller, von welchen neulich die Rede war, haben inzwischen noch zahlreiche Geschwister und Halbgeschwister erhalten, Ausgaben einzelner Dramen Schiller's, Goethe's u. s. w. mit zum Theil glücklicher ausgefallener Zeichnungen, wie diejenigen zu Hauff's Lichtenstein von Paul Thumann und zu Herders Cid von der Hand des trefflichen Illustrators von Scheffel's Juniperus, A. von Werner. Einen noch erfreulicheren Eindruck macht eine Erscheinung aus gleichem Verlage, Grote'sche Buchhandlung in Berlin: „Ludwig Uhland und seine Heimat Tübingen," mit Zeichnungen von G. Cloß. Die saubern Schnitte zeigen uns Oertlichkeiten, welche jedem Freunde der Poesie werth sind, die Stätten, welche Uhland's Blick unzähligemal getroffen und die er unsterblich gemacht hat: Geburts= und Wohnhaus des Dichters, Hirsau mit seiner Ulme und der Erinnerung an den Abt, bei welchem Graf Eberhard einkehrte, (S. d. Holzschnitt), die Würmlinger Kapelle, zu welcher der Hirtenknabe emporschaut, das Elisiumsthal, das der Dichter „nie ergründete." Und ein gar willkommener Begleiter auf dieser Wanderung ist der Verfasser des Textes, Eduard Paulus.

Gern verweilen wir auch bei zwei Prachtwerken for Christmas-day, welche einen großen Fortschritt gegen die einstige Keepsake-Literatur bekunden. Das eine, „The early Works of Sir Edwin Landseer," London, Bell & Daldy, enthält neben einer Biographie und einem Verzeichniß der Werke des Meisters Photographien nach 16 seiner beliebtesten Blätter. Auf die Scenen, in welchen der Mensch eine größere Rolle spielt, möchten wir größtentheils verzichten, um so mehr, als der Nachbildung nicht die Gemälde selbst, sondern englische Stiche vorlagen. Aber reichlich entschädigt uns die da versammelte Elite der Hundewelt. Wie köstlich der Gegensatz zwischen vornehmer Blasirtheit und plebejischer Plumpheit in „High life" und „Low life", zwischen dem treuen, zuverlässigen Freunde des Menschen und dem unnützen Kläffer in „Dignity and impudence; welcher Reichthum der Charakteristik in „Jack in office", den gierige Stammverwandte der verschiedensten Sphären umlagern, in den verschiedenen Schäferhunden, dem aufmerksamen Wächter u. s. w. Auch die urkomische Illustration zur Fabel von der Katze und dem Affen fehlt nicht. Das zweite Werk, „Masterpieces of English Art", herausgegeben von W. Cosmo Monkhouse in demselben Verlage, sucht in 24 Blättern die britische Malerei von Hogarth bis auf unsere Zeit zu charakterisiren. Manches davon hat für die Nichtengländer nur historisches Interesse, bei den bedeutenderen Meistern jedoch ist fast durchgängig eine Wahl getroffen, die auch unter anderen Gesichtspunkten zu billigen sein wird. Hogarth selbst ist durch eine seiner reichsten Kompositionen, den Ausmarsch der Miliz, vertreten; von Reynolds erhalten wir die Portraitgruppe der Familie Marlborough, von West das bekannte Bild „der Tod des General Wolfe", von Thomas Lawrence das Portrait des Pabstes Pius VII., von Thomas Stothard die lustige bunte Gesellschaft aus den Canterbury=Erzählungen, von Turner den Canal grande, von Leslie ein Maifest, von Eastlake „die Pilger beim ersten Anblick Rom's", von Burnet „die Seeinvaliden bei der Feier des Tages von Trafalgar" u. s. f., dazwischen stimmungsvolle Landschaften von Wilson, Gainsborough u. A. Mit einem Wort, die eng=

lische Kunst zeigt sich von ihren vortheilhaftesten Seiten, und die Photographie kann nicht verantwortlich gemacht werden für die zu große Treue, mit welcher sie den englischen Stahlstich in seiner ganzen Geleckheit wiedergibt.

B. B.



Das deutsche Gewerbemuseum zu Berlin.

(Schluß.)

Im Anschluß an die Unterrichtsanstalt ist noch der Vorlesungen zu gedenken, welche von dem Museum im vorigen Winter veranstaltet sind und in diesem Winter in noch erweitertem Maaßstab wieder aufgenommen werden sollen.

Prof. Rosenthal sprach über Farbenlehre mit Rücksicht auf die Gewerbe. Die Vorträge begannen mit den Erscheinungen der Spiegelung und Brechung des Lichtes und gingen dann zu der Farbenzerlegung über. Die verschiedenen Arten, wie Farben entstehen können, wurden erläutert, ebenso die Veränderungen, welche eine Farbe durch die Beleuchtung, durch die gleichzeitige Anwesenheit einer anderen erleidet. Sodann wurde das System der Farben ermittelt, die physiologische Wirkung derselben auf das Auge und die Reaktion auf diese Wirkung („Kontrastfarben") und schließlich eine Uebersicht der angenehm und unangenehm wirkenden (harmonischen und unharmonischen) Farbenzusammenstellungen gegeben und eine physiologische Erklärung dieser Wirkungen versucht. Ueberall Versuche zur Erläuterung, Vorzeigung von Mustern und Winke für gewerbliche Anwendung.

Dr. Buff las chemische Technologie. Beim Beginn dieser Reihe von zehn Vorlesungen erörterte der Vortragende die Beziehungen der Chemie zu den Gewerken und hob sodann die stete Wechselwirkung zwischen den Fortschritten der Naturwissenschaften und denjenigen der Technik hervor. Er betonte, daß der Hauptwerth des naturwissenschaftlichen Unterrichts darauf beruhe, daß er den Geist an Beobachtung und objective Beurtheilung gewöhne. Hiernach liege der Werth des naturwissenschaftlichen Unterrichts vorzüglich in der Methode. Die Methode des Unterrichts müsse die der Forschung sein, indem nur auf diese Weise die Ausbildung der Beobachtungsgabe und des Urtheils erreicht werden könne.

Nachdem der Vortragende zunächst die Bestandtheile des Wassers und der Luft eingehend behandelt hatte, folgte eine größere Anzahl von Vorlesungen über die Brenn- und Leuchtstoffe. Ihr für das tägliche Leben und für die Gewerbe so überauswichtiges Verhalten beim Verbrennen und bei der trocknen Destillation wurde durch zahlreiche Versuche erläutert, insbesondere wurden die Eigenschaften der Sauerstoffverbindungen, des Kohlenstoffs — des Kohlenoxyds und der Kohlensäure — das Wesen der Flamme, die Darstellung des Leuchtgases, die Zusammensetzung desselben und die des Petroleums und des Theers dargelegt und die Fabrikation der Theerproducte, namentlich des Benzols, des Anilins und der Anilinfarben, welche in neuerer Zeit ein so großes Interesse erlangt haben, besprochen. In den drei letzten Vorlesungen endlich wurde die Fabrikation und das Verhalten des Glases und der Thonwaaren erörtert und die mannigfaltigen physikalischen und chemischen Gesichtspunkte, welche sich bei der Betrachtung dieser Fabrikate darbieten, durch eine reiche Sammlung illustrirt.

Dr. Lessing sprach über die Entwickelung der Kunstindustrie. Der Vortragende erläuterte die Grundbedingungen des Ornamentes, indem er es von seinen einfachsten

Elementen bis zu der Vielgestaltigkeit der geometrischen Ornamente verfolgte, dann das structursymbolische Ornament der griechischen Kunst und ihre späteren Umgestaltungen charakterisirte. An die gothische Kunstperiode schloß sich die Erklärung der aus technischen Motiven entstandenen Ornamente. Es wurden sodann die Hauptzweige aller jetzt gebräuchlichen technischen Vorgänge historisch verfolgt und die Einwirkung der Technik auf die Umgestaltung eines und desselben Musters fortlaufend gezeigt.

Mit der Behandlung des orientalischen Ornaments wurde die Besprechung der Farbenlehre verbunden.

In diesem Quartal werden wieder vier Cyklen von je acht Vorlesungen stattfinden und zwar

1) Prof. Dr. Rosenthal, Electricität und ihre Anwendung auf Gewerbe (Telegraphie, Galvanoplastik, Vergoldung) mit Versuchen.

2) Dr. Bischof, chemische Technologie (Fabrikation der Thon-, Porzellan- und Glaswaaren) mit Versuchen.

3) Dr. Lessing, die Entwickelung des Ornaments mit Benutzung der Sammlungen des Museums.

4) Director Langhoff, Chemie der Hauswirthschaft.

Eine Gypsgießerei, welche Studienmaterial für auswärtige und Zweig-Schulen beschaffen soll, ist bereits im Gange. Die vorzügliche von Beuth geschaffene Sammlung architectonischer Ornamente in der Gewerbe-Akademie bietet hierzu ein reiches Material, und wird binnen Kurzem ein Verzeichniß der Abgüsse versendet werden können.

Das Gewerbe-Museum darf sich bereits einer regen Theilnahme des dabei interessirten Theils der Bevölkerung erfreuen. Natürlich ist es noch zu neu und zu wenig mit besonderen Anziehungsmitteln versehen, um einen sehr zahlreichen Besuch aus den weiteren Kreisen des Publikums erwarten zu dürfen. Die Hauptaufgabe beruht ja auch fürerst in der Heranbildung der Schüler, welche das theoretisch Gegebene in das praktische Leben einzuführen haben, und gerade nach dieser Richtung hin hat das Museum eine sehr gesunde Grundlage. Die Klassen sind zum Theil aus der Unterrichtsanstalt des großen Berliner Handwerkervereins herübergenommen, welcher den ganzen künstlerischen Unterricht seiner Mitglieder in die Hände des Museums gelegt hat. Dieser Verein, welcher 3000 Mitglieder zählt und alle Zweige des Berliner Handwerkerstandes umfaßt, stellt eine Vermittelung unseres Museums mit den arbeitenden Klassen her, wie sie wünschenswerther nicht gedacht werden kann, und die jede Gefahr der Isolirung von dem neuen Institute fern hält. Wie die Arbeiter ihm mit Vertrauen entgegenkommen, so haben die Künstler und Gelehrten mit voller Liebe sich des wichtigen Werkes angenommen. Es ist hier nicht der Ort die aufopfernden Leistungen der Herren Gropius, Ewald, Sußmann und des gesammten Directoriums, welche sich freiwillig der Arbeiten der ersten Aufstellung unterzogen, eingehend zu erörtern, aber ihre Thätigkeit ist zu eng mit dem Werden des Museums verknüpft, als daß ihre Namen nicht hier genannt werden müßten.

Wir dürfen hoffen, daß dieselbe thatbereite Liebe zu dem Unternehmen fortdauern wird und daß wir bald wieder an dieser Stelle von neuen Fortschritten desselben werden berichten können.

Ein Akt des Vandalismus.

Barmen, im December.

M. Zu meinem Bedauern muß diese Korrespondenz, wohl die erste, welche Sie aus dem Wupperthale erhalten, Ihnen statt von künstlerischen Anregungen und Bestrebungen von einer traurigen Thatsache berichten, die gerade deshalb in die Oeffentlichkeit gebracht zu werden verdient. Im Jahr 1840 schrieb der Rheinisch-Westfälische Kunstverein in Düsseldorf eine Konkurrenz aus für Ausmalung des Elberfelder Rathhaussaales, welche er im Verein mit der Stadt Elberfeld für die Summe von 9000 Thlr. unternommen hatte. Die Malfläche, 4 Fuß hoch und 198 Fuß lang, zog sich fast unmittelbar unter der Decke an den Wänden her. Gegenstand derselben waren „historische und symbolische Darstellungen des öffentlichen Lebens der Deutschen von der frühesten Zeit an." Die Preise gewannen J. Fay (lebt in Düsseldorf), H. Plüddemann, L. Clasen und C. Mücke. Für die treffliche Ausführung der Aufgabe bürgen die Namen der Künstler, zeugen die kurzen Bemerkungen, die sich hierüber in deren Lebensabrissen vorfinden*). Die Gemälde wurden eine Zierde der Stadt, fanden in die Reisebücher mit Recht ihre Aufnahme und wurden in Folge dessen vielfach von Touristen besichtigt, bis in den funfziger Jahren ein unerhörter Vandalismus sie zum großen Theile vernichtete. Die Frau des damaligen Schließers fuhr beim Hausputze, durch geistige Getränke aufgeregt, mit dem in Wasser getauchten Besen über die prächtigen Gemälde hin und zerstörte in wenigen Augenblicken die Arbeit langer Jahre. Noch sieht man die Bogen, welche der von einer Furie bewegte Besen über die Bilder hin beschrieben hat. In den nächsten Jahren wurde über die Restauration, deren Umfang aus dem dafür erforderlichen Betrag von 3000 Thlr. hervorgehen dürfte, berathen, bei dessen Höhe jedoch einstweilen von einer solchen abgesehen. So blieb die Sache ruhen, oder vielmehr die einmal stattgefundene Zerstörung nahm in Folge der Vernachlässigung der Pflege des Saales, aus dem die Sitzungen der Stadtverordneten bald verlegt wurden, nur noch zu, bis man vor zwei Jahren die Gemälde aufgab und den geräumigen Saal in einen Korridor mit vier anliegenden Räumen verwandelte. So weht denn nun der Hauch bureaukratischer

---

*) Vergl. Conversationslexikon für bild. Kunst, unter Elberfeld. Bd. III. S. 391. A. d. R.

Kanzleiluft um die alten Heldengestalten, die in verdunkelten Farben verwittert auf die schreiblustigen Beamten hinabschauen. Ich kann mich der Meinung nicht entschlagen, daß dies unglückliche Vorkommniß in der geringen Beachtung, die den Gemälden von den in den betreffenden Räumen verkehrenden Personen geschenkt worden sein mag, seinen Hauptgrund haben dürfte.

Hoffen wir, daß der Rhein. Westfälische Kunstverein für die in seinem Auftrage in der Ausführung begriffene Ausschmückung des Landgerichtssaales in Elberfeld, in der heutigen Generation ein würdigenderes und theilnehmenderes Publikum finden werde; mögen die Kunstvereine insgesammt aber vor Ausführung derartiger größerer Bildwerke sich des künstlerischen Verständnisses und der daraus folgenden sorgsamen Pflege derselben bis zu einem gewissen Grade versichert wissen.

Korrespondenzen.

München, Ende November.

S—t. Sehr mannigfaltig sind die Erzeugnisse der Münchener Kunst, die auf den letzten Vereinsausstellungen zu sehen waren. Ein Werk vor allen hatte einen Zulauf, wenigstens des männlichen Publikums, wie wir ihn in jenen Räumen noch nie gesehen hatten. Es war H. Makart's florentinisches Bordell, wozu er den Stoff aus Boccacio entnommen; es zeigte dem Beschauer in drei Abtheilungen (Eintritt, Orgie und die Folgen), wie eine Schaar Männer vor dem Tode durch die Pest sich noch einmal gütlich thun will. Natürlich gingen die Ansichten über den Kunstwerth weit auseinander, da der Eine mehr die Malerei, der Andere die Form, der Dritte die sittliche Tendenz ins Auge faßte. Auf der einen Seite möchten wir nicht so sehr die malerischen Vorzüge des Bildes erheben und auf der andern nicht so sehr den Inhalt verunglimpfen, denn wir finden das Kunstwerk als solches nicht so bedeutend, aber auch das Gegenständliche an und für sich nicht so tadelnswerth. Haben ja auch die Alten dergleichen gemalt, aber freilich mit einem Stil, der uns den Inhalt übersehen ließ. Der erfindungsreiche Künstler wird sicherlich sich bemühen, eine bessere Formenkenntniß sich anzueignen, als er sie bis jetzt hat. Es wäre das Gegentheil in seinem Interesse sehr zu beklagen. Auch eine Soldatenscene von E. Adam wurde gerühmt; wir haben dieselbe leider nicht gesehen. A. Bolanachi's brennendes Schiff, woraus sich die Mannschaft auf Booten zu retten sucht, war eine unerfreuliche Leistung; vor dem Irrwege, auf Kosten der Form und Farbe einen oberflächlichen Schein hervorzurufen, dem so viele jüngere Talente verfallen sind, möchten wir dringend warnen. Denn wohin soll es mit der bildenden Kunst kommen, wenn man gerade ihr Prinzip, die Anschaulichkeit, mißachtet? Auch der talentvolle Porträtmaler W. Leibl, dessen erste Leistungen zu nicht gewöhnlichen Erwartungen berechtigten, bewies mit dem Kopfe einer alten Frau keinen Fortschritt, doch ziehen wir seine Malerei immer noch den etwas fahlen Bildnissen K. Haider's vor. H. Schneider's Rococoherr, welcher vor dem Besuche (vielleicht in Herzensangelegenheiten, worauf der am Boden liegende Strauß deuten könnte) den Staub von seinen Hosen klopft, war recht ansprechend in Zeichnung und Farbe. Zu den Genrebildern müssen wir auch Andreas Müller's sogenannte Susanna rechnen, in Wirklichkeit ein die Schönheit ihres Leibes auf ekelhafte Weise entblößendes Frauenzimmer. Prosaischere Titel führten B. Adam's Esel im Stalle und zwei Hirschjagden; wir ziehen sie aber nichts desto weniger einer solchen Susanna vor. Auch die drei Füchse von W. Wex verdienen Anerkennung. Von den Landschaften schien uns die beste das Winterbild H. Höfer's, der Chiemsee, gut in der Anordnung, fleißig in der Zeichnung, lobenswerth in der Perspektive. Diese Vorzüge wurden uns ganz besonders klar, als wir das Bild mit der Winterlandschaft A. Stademann's verglichen. Holländische Marine bei stillem Wasser von Wagner-Deines gehörte gleichfalls zu den besten, wenn auch die Behandlung etwas kräftiger und die Lichtwirkung weniger zerfahren hätte sein können. L. Meixner hat in seiner Mondscheinlandschaft einen Fortschritt gegen früher gemacht, während Stange's Palast im Mondschein noch ganz in des Künstlers alter Manier gemalt war. Außerdem haben wir noch J. G. Steffan's anerkennenswerthes Rhonethal, Friedrich Mayer's Faltschauer Fall in Südtirol, A. Steinach's Winterlandschaft in den Alpen und Leonh. Faustner's Herbstlandschaft zu erwähnen. Auch mehrere lobenswerthe Architekturstücke hatten sich eingefunden, so Gärtner's Klosterküche, S. Quaglio's Partie aus der Lorenzkirche zu Nürnberg und F. Jodl's Grabkapelle Max' II. in der Theatinerkirche zu München, die letztern beiden Aquarelle. Drei Kupferstiche, sämmtlich in Linienmanier, waren als Vereinsgeschenk vorgeschlagen, den ersten hatte Fr. Zimmermann nach Th. Schütz' Abschied aus dem Elternhause, den zweiten A. Volkert nach Michelangelo's Christus am Kreuz, den dritten Hr. Preisel nach K. v. Enhuber's versäumter Essenszeit gefertigt. Die ersteren waren recht fleißige Arbeiten, doch gefiel uns der letzte wegen seiner freieren Wirkung besser. Auch die Plastik war vertreten. Wir bemerken verschiedene kleine Genrefiguren von A. v. Wahl, das Marmorrelief eines Kopfes von Fr. Brugger, der junge Bacchus in Gips von Fr. Kirchmayer, der elementare und der technische Unterricht von Wagmüller, welche letztere Figuren zu sehen wir leider verhindert waren, die eherne Büste des Historikers Häusser von K. Knoll und die in Holz geschnitzte Weinprobe von Martin Heymann, die nicht ohne Vorzüge war, aber kraß in's Malerische fiel. Die Architektur war wenigstens durch den

von A. Voit gezeichneten Entwurf für die neue protestantische Kirche von Oberbaurath Voit vertreten. Wir finden die Verbindung der einthürmigen Façade mit der Centralanlage etwas unklar und gestehen, daß eine künstlerisch markirte und beherrschende Façade mit einer Langkirche einfacher und schöner sein würde; will der Künstler romanisirende Formen anwenden, so passen diese ja dazu ganz vortrefflich.

Florenz, Anfang November.

F. B. In Nr. 23 der Kunstchronik vor. Jahrggs. rathen Sie den Florentiner Freunden Bastianini's, in Paris eine Ausstellung der noch in Florenz befindlichen Büsten dieses Künstlers zu veranstalten, um den Parisern ihren Irrthum ad oculos zu demonstriren. Der Vorschlag ist schwerlich ausführbar, da die Eigenthümer der betreffenden Werke sich nicht dazu verstehen dürften, ihre Schätze den Wechselfällen einer lediglich für diesen Zweck unternommenen Reise preiszugeben. Es steht aber nichts im Wege, wenn Mahomed zum Berge kommen will, da der Berg nicht zu ihm kommen kann. Hier an Ort und Stelle bedarf es nicht mehr der „La tour de Babel" betitelten Schrift des Dr. A. Foresi, nicht mehr des am 17. August d. J. veröffentlichten Briefes des Cavaliere Bianchi, der bezeugt, Bastianini in seinem Atelier selbst an der fraglichen Büste arbeiten gesehen zu haben; ein Gang in die Uffizien würde ihnen vor dem Direktionszimmer denselben Benivieni-Kopf in Terrakotta zeigen, den sie in Paris verlassen, nur daß der hiesige etwas kleiner und nicht zur vollen Büste verarbeitet ist.*) Das Museum erwarb dieses Werk aus Bastianini's Nachlaß; in der Werkstatt des Letzteren findet man überdem noch einen Gipsabguß und eine Anzahl anderer Skulpturen, welche über die Geschicklichkeit des Meisters, in verschiedenen Stilweisen zu arbeiten, keinen Zweifel lassen. Auch der Besitzer des Savonarolakopfes gestattet gerne eine Besichtigung, so daß an unwiderleglichen Proben für Bastianini's Autorschaft hier kein Mangel ist. Uebrigens ist es seit einiger Zeit in der Seinestadt recht still geworden von Benivieni.

Obwohl schon im August d. J. die Herren Herzog von Sartirana, Marchese Lotteringo della Stufa und Checcacci aus der Kommission für die Errichtung der Domfaçade zu Florenz ausgeschieden, dagegen zu ihrem Ersatz Graf Guglielmo von Cambray-Digny (als weltlicher Deputirter pro tempore des Baues von S. Maria del Fiore), Graf Francesco Arese und Advokat Giuseppe Moreni (als Sekretär) eingetreten sind, verlautet über eine Entscheidung der Frage: ob Dreigiebel-, ob Basilikafaçade, zur Zeit noch nichts. Ich gestehe, daß, wenn ich auch einem unserer berühmtesten, unlängst hier durchgereisten Baumeister nicht ganz Unrecht geben kann, der über die in dem einen wie in dem andern Stil vorliegenden Pläne das gleiche Verdammungsurtheil sprach, daß sie langweilig seien, dennoch unter allen Umständen den Basilikenstil für den einzig möglichen halte und schon aus dem Grunde allein das schlechteste dieser Projekte im Basilikenstil dem besten nach dem Dreigiebelsystem vorziehe.

Am 24. Oktober ward Donatello's schöner S. Georg wieder in die mit einem Baldachin bedeckte Nische an der Südseite von Or San Michele gebracht, aus welcher er im Jahre 1860 entfernt wurde, um die Nische an der Nordseite einzunehmen, für die Donatello, der ihn für das Gewerk der Harnischmacher anfertigte, ihn ursprünglich bestimmt hatte. Der prächtige Ritter aus Marmor wurde nie mit Bronzefarbe bemalt, wie einige andere Statuen in der Nähe; er ist ohne Drachen dargestellt. Sein Vorderarm und seine linke Hand, mit der er den auf der Erde stehenden Schild faßt, sind gleich dem unbedeckten edlen Haupte vom Wetter stark mitgenommen; der Körper und die starke Rechte, welche gleichfalls den Schild hält, haben dagegen nicht gelitten. Unter dem Baldachin, hofft man, wird er sich besser erhalten, bis ihm sein Platz im Museo Nazionale des Bargello bereitet ist. Ein solcher ehrenvoller Rückzug wurde ihm schon 1860 von Ricasoli bestimmt, der an seine alte Stelle eine Kopie von Sartarelli als Ersatzmann treten lassen wollte. Der Auftrag an den Bildhauer wurde indeß nicht schriftlich gegeben und ist allem Anschein nach unerledigt geblieben. Die Baldachinnische der Südseite sollte die jetzt im Innern der ehemaligen Kirche befindliche Madonna einnehmen. Wenn dann auch das wunderherrliche Tabernakel aus der Loggia entfernt und im Museum, allen zugänglich und sichtbar, aufgestellt sein wird, wünscht man das interessante Gebäude weltlichen Zwecken zurückzugeben.

Bei dem seiner Vollendung nahen Umbau des Saales der Deputirten im Palazzo della Signoria sind die elf Marmorgruppen, welche ihn zierten, entfernt und dem erwähnten Museo Nazionale im Palazzo del Podestà einverleibt worden, wo man sie jetzt an den Wänden des großen Saales, der schon einen Abguß des David enthält, placirt. Unter ihnen zeichnet sich die unvollendete Victoria

---

*) Indem wir unserem Florentiner Korrespondenten hiermit in der fraglichen Angelegenheit noch einmal das Wort geben, können wir denn doch nicht umhin, unseren Bedenken gegen die Anschauungen und Beweismittel, die da von Neuem in's Feld geführt werden, Ausdruck zu geben. Der in den Uffizien aufgestellte Benivieni-Kopf ist eine von Bastianini gefertigte kleinere Wiederholung des Parisers. Was beweist das für den Letzteren? Uebrigens wird der Pariser Kopf nicht nur von den Parisern, sondern von sehr achtbaren deutschen und italienischen Kunstgelehrten für ein altes Werk gehalten, was wir unsern Hrn. Korrespondenten, der den Pariser Kopf nicht kennt, zu berücksichtigen bitten. Daß es in Paris neuerdings von Benivieni „still" wird, könnte wohl auch den Grund haben, daß die Sachverständigen dort an der Echtheit der Büste nicht mehr zweifeln. A. d. R.

mit dem Gefangenen von Michel Angelo aus, die einen Theil des Grabmal's Julius II. bilden sollte.

Der Thurm der Kirche von S. Lorenzo, die einige der herrlichsten Schöpfungen dieses großen Genius birgt, giebt seit Kurzem zu Besorgnissen Anlaß, da er einzustürzen droht. Er wurde im Jahr 1740 durch den Baumeister Ruggiero aufgeführt. Zunächst hat man jedes fernere Glockengeläute auf ihm untersagt, dann aber wird das Domanium für seine Reparatur resp. Restauration weiter sorgen.

Leider auch, um eine Erneuerung vorzubereiten, ist in diesen Tagen die unglaublich häßliche Reiterstatue aus Gips, die seit den Hochzeitsfeierlichkeiten des kronprinzlichen Paares vor den Cascinen stand, abgebrochen und unter Leitung des Erzgießers Cavaliere Papi, in den alten Ausstellungspalast gebracht worden. Ihr Verfertiger heißt Salvini und das Municipium von Florenz beabsichtigt, dem unglücklichen Cavaliere eine ewige Schande zu bereiten, indem es sein Werk, wenn auch mit einigen Abänderungen, in Bronze ausführen läßt. Doch bleibt uns noch die Hoffnung, daß an der Klausel, welche gewisse Veränderungen bedingt, die Sache scheitern werde.

Andere Pläne der städtischen Behörde, darunter jener der Erweiterung von Florenz, sind dagegen des höchsten Lobes würdig. Namentlich das Projekt, drei neue Gebäude für den Marktverkehr einzurichten und den bisher diesem Zwecke dienenden, Gesichts- und Geruchsorgane beleidigenden, Straßenkomplex im Centrum der Stadt zu beseitigen.

Ferner gedenkt man, die ganze südliche Arnoseite mit einem Kai einzufassen und ist augenblicklich damit beschäftigt, zwischen dem Ponte Vecchio und dem Ponte alle Grazie einen nach dem Eigenthümer des an letztere Brücke stoßenden Palastes Torrigiano genannten Lung'Arno aufzumauern. Der als Sitz des Municipiums bekannte Palazzo Ferroni, welcher auf so malerische Weise die Via Tornabuoni gegen den Fluß hin abschließt, wird neuerdings einer gründlichen Ausbesserung unterzogen, die seine vom Zahn der Zeit benagte Zinnenkrone erneuert und seine Fenster in ursprünglicher Form wiederherstellt.

Am 4. November fand die Eröffnung des neuen Teatro delle Logge statt, welches nach dem Entwurf des Ingenieurs Scala unter des Ingenieurs Conci Aufsicht über und an der alten Loggia del Grano erbaut ward. Diese ließ Cosimo II. im Jahre 1619 durch Giulio Parigi in toskanischem Stil erbauen; ihre Halle dient nun als Blumenmarkt und über derselben befindet sich ein Kaffee. Der Zuschauerraum ist tiefer als breit, hat drei Logenreihen und eine Galerie und eignet sich in seiner bescheidenen Ausdehnung besonders für die Konversations-, Lust- und Schauspiele, welche die lombardische Gesellschaft von Alamanno Morelli aufführen wird. Bei der Ornamentation des Saales hat man zum ersten Mal gefärbte Glashalbkugeln aus Murano angewandt, welche inmitten der mit Goldfarbe gemalten Arabesken sich wie eingefaßte Edelsteine ausnehmen und namentlich bei Gasbeleuchtung durch ihre Reflexe einen gefälligen Eindruck machen. Wie für das Publikum durch bequeme Sitze und geräumige Foyers und Treppenanlagen Sorge getragen ist, so sind auch die Einrichtungen der Bühne trefflich in ihrer Art. Alle leichteren Gegenstände wurden durch eigene Präparate unverbrennlich gemacht und die Scene zeigt statt der gewöhnlichen Koulissen stets geschlossene Räume.

Die Bauthätigkeit in Florenz ist, wie Sie sehen, überaus rege. Aber auch die anderen Künste feiern nicht. Aus Amerika ging die frohe Nachricht ein, daß das Monument zu Ehren Lincolns, ein Werk von 100 Figuren, durch F. Larkin G. Mead hierselbst ausgeführt werden soll und die tüchtigsten unserer Bildhauer rüsten sich, dem fremden Künstler bei seinem Unternehmen hülfreiche Hand zu leisten. Zuerst wollte verlauten, daß das Denkmal in Carrara selbst verfertigt werden sollte, aber zum Glück erwies sich dies Gerücht als irrthümlich. Die Arbeiten in Carrara verläugnen im Vergleich mit den hiesigen niemals eine gewisse handwerksmäßige Rohheit.

Unter den jetzt hier weilenden deutschen Künstlern muß ich Ihnen vor allen den mit so großem Recht berühmten Zeichner Georg Koch aus Kassel und seinen Sohn Ernst nennen. Seine in der Kunsthandlung von Kay in Kassel in photographischer Nachbildung vervielfältigten Kreidezeichnungen nach Raffael's Originalen, deren erste Serie noch in diesem Jahre vollendet wird, werden Sie aus den bisher veröffentlichten Lichtbildern kennen und schätzen gelernt haben. Das Dutzend umfaßt die Madonna del Velo, die Belle Jardinière und das Porträt eines jungen Mannes (Paris), die Madonna della Casa Colonna (Berlin), die Madonna della Casa Tempi (München), die Sistina (Dresden), Lo Sposalizio (Mailand), die sog. Fornarina (Uffizien), die Madonna della Sedia, del Granduca, del Baldachino und die Vision des Ezechiel (Pallast Pitti, Florenz). Mit ihnen kann sich keine Photographie nach dem Originale messen, die einmal alle zufälligen Ansätze und Flecken des Gemäldes wiedergeben muß, dann aber auch durch ungetreue Retouchen von der Hand inkompetenter Maler so viel von ihrem Werthe einbüßt.

Der junge Ernst Koch ist der hochbegabte Schüler seines Vaters und hat seine große Befähigung auch bereits öffentlich in einer gleichfalls im Kay'schen Verlage photographirt erschienenen Zeichnung nach der Mater dolorosa des Ribeira zu Kassel dokumentirt. In Folge eines fatalen Irrthums sind die ersten Exemplare dieses Blattes unter dem Namen „Witze“ herausgegeben worden.

Nachdem das letzte Bild der bezeichneten Serie, die Madonna del Baldachino, beendet ist, zeichnet Herr Georg Koch jetzt an der Madonna del Cardellino und della Se-

dia, die er noch einmal in der Größe des Originals ausführt, nachdem er sie schon einmal für die photographische Veröffentlichung kopirt. Mit welchem Erfolge, werden Sie bemessen können, wenn Sie beliebige ältere oder neuere und neueste Stiche zum Vergleich herbeiziehen. Außer diesen Arbeiten, für welche die Tage von der Galeriedirektion bei dem Zudrängen der ortsansässigen handwerksmäßigen Kopisten sehr karg bemessen werden, kopirte Herr Koch einige der schönsten Tizian's, wie die Flora und kürzlich seine Katharina Cornaro, diese in einer leichten und geistreichen Manier, welche sich zur Wiedergabe durch Steindruck eignen würde, jene aber mit der sorgfältigen Ausführung, die für die Photographie angemessen ist. Als lithographische Vorlegeblätter für den Zeichenunterricht würden sich einzelne größere und in der erwähnten leichten Weise ausgeführte Gruppen aus dem Sposalizio, der Madonna del Velo und andern Gemälden vortrefflich eignen, welche Herr Koch seiner Zeit neben den ganzen Werken auszuführen Gelegenheit nahm. Als schönste Perle brachte er von seinem Aufenthalt in Mailand die Kopie der Leonardo da Vinci'schen Zeichnung des Christuskopfes heim.

Ich sah in dieser Art nie etwas Schöneres und glaube, daß, wenn die Weimarer Galerie zu ihren zwölf Originalapostelköpfen aus dem Abendmahl die Koch'sche Kopie erwerben könnte, der Mangel des Original-Christus aufhören würde empfindlich zu sein.

Die beiden deutschen Künstler werden sich binnen Kurzem nach Rom begeben, um auch dort einige der hervorragendsten Werke Raffael's zu zeichnen.

Personalnachrichten.

+ **Berlin.** Der Generaldirektor der Königlichen Museen, Herr von Olfers, hat sich endlich, vielleicht in Folge des neuen Museenstatuts, bewogen gefunden, seine Entlassung aus dem Dienste nachzusuchen. Dieselbe ist ihm bisher, da der Staatsanzeiger noch nichts davon meldet, noch nicht gewährt, doch wird hoffentlich allerhöchsten Ortes nichts im Wege stehen, dem billigen Wunsche zu willfahren.

Th. Horschelt ist in Anerkennung seiner hervorragenden Thätigkeit als Preisrichter der Kunstabtheilung bei der Pariser Weltausstellung durch die Verleihung des österreichischen Ordens der eisernen Krone 3. Klasse geehrt worden.

W. v. Kaulbach hat anläßlich der letzten Wiener Kunstausstellung das Komthurkreuz des österreichischen Franz-Josephordens, M. v. Schwind das Ritterkreuz des österreichischen Leopoldordens erhalten.

Der Kupferstecher J. L. Raab in Nürnberg folgt einem Rufe als Professor an die Kunst-Akademie in München.

Konkurrenzen.

B. **Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen** hatte im vorigen Jahre eine Konkurrenz zur Ausschmückung des Rathhaussaales der Stadt Crefeld mit Freskogemälden ausgeschrieben, deren Gegenstand auf die Geschichte jener Stadt Bezug haben sollte. Es waren drei Entwürfe eingegangen, von Carl Clasen, Adolf Schmitz und Moritz von Beckerath, deren jeder in seiner Art Anerkennung verdiente. Dennoch konnte mit dem Gemeinderath von Crefeld, der ein Dritttheil der Kosten der Ausführung mit 2000 Thlr. übernommen hatte, keine Einigung über die Wahl erzielt werden, und so beschloß man, zur Ausschreibung einer zweiten Konkurrenz zu schreiten und dem Entwurf von Adolf Schmitz das Accessit mit 200 Thlrn. zuzuerkennen. Zu dieser zweiten Konkurrenz wurde von Crefeld aus eine genauere Angabe der wichtigsten Momente der an solchen nicht eben reichen Geschichte der Stadt in Vorschlag gebracht, und sieben Künstler betheiligten sich an dem neuen Wettstreite, von denen nur zwei, Peter Jansen und Trellenkamp in Düsseldorf, jene Vorschläge unberücksichtigt ließen. Ersterer wich sogar gänzlich vom Programm ab und behandelte in seinen trefflichen Entwürfen Gegenstände der allgemeinen deutschen Geschichte ohne jede Bezugnahme auf Crefeld. Die übrigen betheiligten Konkurrenten waren Lietzen-Mayer und M. Wagner in München, Budelitz in Berlin, Cron in Weimar, sowie Adolf Schmitz und M. von Beckerath in Düsseldorf. Wiederum aber gelangte man zu keinem befriedigenden Ergebniß. Von den sämmtlichen Entwürfen entsprach nicht einer völlig den gehegten Erwartungen sowohl des Kunstvereins wie der Stadt Crefeld, und nach längeren Berathungen einigte man sich dahin, den Entwurf des Malers Peter Jansen mit 200 Thlrn. zu prämiiren und zur Ausschreibung einer dritten Konkurrenz mit völliger Freigabe des Gegenstandes überzugehen. Die näheren Bedingungen werden demnächst wohl veröffentlicht werden. — Eine andere vom Kunstverein veranlaßte Konkurrenz, betreffend die Herstellung eines Altargemäldes für die evangelische Kirche zu Werdohl in Westfalen, hat ein schnelleres Resultat geliefert. Der Gegenstand sollte eine Einzelfigur des auferstandenen Erlösers darstellen und der Preis des zehn Fuß hohen Bildes 500 Thlr. betragen. Von den eingegangenen Skizzen wurde die des Malers Carl Bertling zur Ausführung bestimmt und die von Gustav Stever mit einem Preise von acht Friedrichsd'or honorirt. Bertling hat bereits früher einmal denselben Gegenstand als Altarblatt mit gutem Erfolg behandelt.

B. M. **Die Konkurrenzentwürfe für den Berliner Dombau** haben noch nicht ausgestellt werden können, weil die akademische Ausstellung verlängert und dadurch die Zeit von deren Schluß bis zum Beginn der regelmäßigen weihnachtlichen Transparentausstellung für die Bedürfnisse der Dombauausstellung zu sehr verkürzt wurde. Man gedenkt nach Beseitigung der Transparente, etwa am 8—10. Januar, mit der Aufstellung der Pläne und Modelle zu beginnen.

Kunstunterricht.

+ **Berlin. In der höheren Zeichenschule für Damen von Scholz und Troschel** ist am 29. November ein Gratiskursus im Zeichnen für solche Damen eröffnet worden, welche sonst an dem Unterricht der Anstalt sich zu betheiligen verhindert sind. Die Unterrichtsstunden liegen allsonntäglich Vormittags 9—1 Uhr. Der Unterricht wird von sechs vorgeschrittenen Schülerinnen der Anstalt, die sich zum Zeichenlehrerinnenexamen vorbereiten, unter der Oberleitung und Aufsicht des Herrn Dr. Scholz ertheilt. Schon am ersten Tage nahmen über dreißig Damen an dem neu eröffneten Kursus Theil, welche Zahl sich nach acht Tagen beinahe verdoppelte; ein Beweis, daß es nur dem Mangel günstiger Gelegenheit zuzuschreiben ist, wenn bisher das Bedürfniß nach gründlichem Zeichenunterricht für Damen sich nicht entschiedener und gebieterischer herausgestellt hat.

+ **Berlin.** In dem Cyklus von Vorlesungen zum Besten der Bibliothek und des Unterrichtes im Handwerkerverein sprach Herr Dr. Otto Roquette über Albrecht Dürer, als Schriftsteller, und Herr Dr. Bruno Meyer über den „Künstlersonderling" Antoine Wiertz.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

+ **Berlin**, den 11. December. Heute ist die Ausstellung von Transparentgemälden mit Gesangbegleitung des königlichen Domchores eröffnet worden. Schon längst haben sich die religiösen Maler par excellence nicht an diesen Ausstellungen betheiligt, vor zwei Jahren haben aber auch die anderen einen Schreck von ihrer frommen Kunst bekommen, und man hat daher diesmal auf eigene Produktionen verzichtet und nur Bilder älterer Meister kopirt. So macht die

Aufführung — denn der Ausdruck ist eigentlich bezeichnender als Ausstellung — einen würdigen und harmonischen Eindruck. Man hat je zwei Bilder von Murillo und von Rubens und je eins von Fra Bartolommeo und von Procaccini ausgestellt. Die Kopien sind im Allgemeinen recht gut und zweckentsprechend. Denn daß die Farbenwirkung nicht immer der der Originale ebenbürtig ist und manche Feinheiten des Ausdrucks und der Charakteristik vergröbert oder verwischt erscheinen, kann bei so schnell gefertigten, auf mehr dekorativen Effekt abzielenden Werken keinen erheblichen Tadel begründen.

Pfälzischer Kunstverein. Aus Speier wird uns geschrieben: „Wir erlauben uns heute in die Reihe der deutschen Kunstvereine auch den pfälzischen einzuführen, welcher, obwohl einer der jüngsten, sich trotz seines erst einjährigen Bestehens bereits Anspruch auf öffentliche Anerkennung erworben hat. Die vor Kurzem geschlossene Wanderausstellung durch die größern Städte der Pfalz enthielt nahezu 100 Oelbilder und darf in jeder Hinsicht als gelungen bezeichnet werden, da Künstler ersten Ranges dieselbe durch zugesendete Werke ihrer Hand ausgezeichnet hatten. Wir begnügen uns hier die Namen Anselm Feuerbach, Bernhard Fries, Julius Lange, Karl Mali, Theodor Pixis, Friedrich Voltz, Wagner-Deines, anzuführen, welche nebst vielen andern in hervorragender Weise vertreten waren. Der Verein, welcher bereits über 1000 Mitglieder zählt, konnte zu Ankäufen für die gelegentlich der Generalversammlung am 25. Oktob. in Speier, dem Sitze des Vereins, stattgefundene Verlosung nahezu 3000 fl. aufwenden. Außerdem wurden auch von Privaten ansehnliche Ankäufe gemacht, so daß der Gesammtwerth der angekauften Gemälde die beträchtliche Summe von 4253 fl. erreicht. Dieses günstige Resultat, welches der Pfälzische Kunstverein in dem ersten Jahre seines Bestehens erzielte, ist umsomehr anzuerkennen, als unsere gewerbthätige Provinz keine großen Städte, keinen reichen, ja überhaupt keinen Adel zählt, der die Kunst aus herkömmlicher Liebhaberei pflegte, und daß sonach der Kunstverein nur durch den eigentlichen Bürgerstand unterstützt wurde. Gerade dieser Umstand scheint übrigens den Bestrebungen des Vereins ein um so frischeres Leben gegeben zu haben; denn alle die demselben beigetreten sind, thaten dies von rein persönlichem Kunstinteresse dazu angeregt. Und so hoffen und wünschen wir für den Pfälzischen Kunstverein, daß er in seinem bisherigen rühmlichen Streben fortfahren und in unserer Pfalz ein immer allgemeineres Interesse für die Kunst erwecken werde. Hiezu wird nicht wenig beitragen, daß von der k. bayerischen Staatsregierung die Ueberlassung einer Anzahl Gemälde aus dem Depot der Schleißheimer Galerie zur Gründung einer kleinen Gemäldegalerie in Speier in sichere Aussicht gestellt ist, und man sieht der Verwirklichung dieser Hoffnung in unserer Provinz allseitig mit freudiger Spannung entgegen.

*** Wiener Künstlergenossenschaft.** In der letzten Generalversammlung der Wiener Künstlergenossenschaft, welche im Repräsentationssaale des neuen Künstlerhauses stattfand, erfolgte die Wahl des Komité's für das neue Verwaltungsjahr. Es wurden gewählt: Friedländer (Vorstand), Aigner (Vorstand-Stellvertreter), Schäffer (Schriftführer), Post (Kassier), Felix (Bibliothekar), Hillebrandt (Kassen-Kontroleur), Schilcher, Sterio, Schönthaler (Ausschußmitglieder).

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Burckhardt's „Cicerone" wird im nächsten Jahre in neuer Auflage im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig erscheinen. Die Bearbeitung desselben hat auf Wunsch des Verfassers Dr. Alb. v. Zahn in Weimar übernommen. Herausgeber und Verleger haben die Absicht, den bewährten Führer durch die Kunstwelt Italiens in möglichst unveränderter Form zu erneuern und auf das Sorgfältigste die in ihrem Gedankeninhalt wie in ihrem Ausdruck dem Verfasser eigenthümliche Darstellung zu erhalten. Nur wo entweder durch Ortsveränderungen oder durch unzweifelhafte Ergebnisse neuerer Forschung Bestand und Benennung der Kunstwerke Aenderungen erlitten haben, soll vom Text der ersten Ausgabe abgewichen, übrigens aber in möglichst kurzen und als Zusätze kenntlich gemachten Bemerkungen auf diejenigen Kunstwerke hingewiesen werden, welche der Verfasser in der ersten Auflage nicht berücksichtigen konnte. — Um das Ziel größtmöglicher Vollständigkeit und Zuverlässigkeit zu erreichen, hat sich der Herausgeber der neuen Auflage, der selbst für die Neubearbeitung des Werkes in Italien Notizen gesammelt und Aufzeichnungen gemacht hat, der Beihülfe einer Anzahl bewährter Kunstforscher, welche neuerdings Italien bereisten, versichert. Dem Vernehmen nach sind ihm die bereitwilligsten Zusagen geworden, so u. A. von Otto Mündler in Paris bezüglich der III. Abtheilung (Malerei) und von O. Benndorf in Göttingen in Bezug auf die antike Baukunst, vornehmlich Siciliens. Unter solchen Umständen steht zu erwarten, daß die neue Auflage des allen Kunstfreunden lieb gewordenen Reisebegleiters allen Anforderungen, die man an ein solches Werk stellen kann, gerecht werden wird.

*** Kunst und Künstler in Amerika.** Herr August Glaeser, Sekretär des Generalkonsulats der Vereinigten Staaten von Amerika zu Frankfurt a. M., hat eine von dem bekannten Senator Charles Sumner vor zwei Jahren im Repräsentantenhause zu Washington gehaltene Rede über das von Fräulein Vinnie Ream auf Staatskosten auszuführende Lincoln-Monument in Washington in's Deutsche übertragen und mit einigen biographischen und kritischen Bemerkungen, sowie mit einem Verzeichniß amerikanischer Künstler und Künstlerinnen ausgestattet. Die Rede Sumner's und die erläuternden Zusätze Hrn. Glaeser's enthalten manches Belehrende über die Kunstzustände des großen transatlantischen Staatenkomplexes, dessen geistige Entwickelung für uns ein steigendes Interesse gewinnt. Wir wollen daher nicht versäumen, das Publikum auf die lobenswerthe kleine Schrift (Frankfurt a. M., Hermann'sche Buchhandlung) aufmerksam zu machen.

*** Amerikanische Oelfarbendrucke.** Einer unserer Landsleute hat unlängst in einer Korrespondenz von „drüben" die außerordentlichen Fortschritte des Farbendrucks in Amerika und dessen weite Verbreitung in allen Schichten der dortigen Gesellschaft hervorgehoben Es liegen uns gegenwärtig eine Anzahl Proben dieser farbigen Lithographien vor, und wir können danach in unserem wie im Namen eines im Fache des Oelfarbendrucks erfahrenen deutschen Künstlers das Urtheil unseres amerikanischen Korrespondenten nur vollkommen bestätigen. Die uns vorliegenden Farbendrucke rühren aus der Anstalt von L. Prang u. Co. in Boston her, welche die Chromolithographie zuerst in Amerika einführte und in letzterer Zeit durch Anwendung neuer technischer Mittel der Art vervollkommnete, daß ihre Leistungen sich den besten deutschen Erzeugnissen dieser Gattung an die Seite stellen können, ja dieselben an Feinheit und Durchsichtigkeit des Tons sogar übertreffen. Die besten der uns bekannt gewordenen Blätter sind: „Early Autumn on Esopus Creek" nach Bricher, einem in Boston ansässigen Landschaftsmaler, „The barefooted boy" nach Eastman Johnson, dem trefflichsten dortigen Genremaler, aus Lovell im Staate Maine gebürtig, und „Poultry-Yard" nach E. Lemmens. Diese werden auch der Wahl der Gegenstände nach bei dem deutschen Publikum des Mutterlandes und nicht minder in England, an dessen Kunst die genannten Maler vorzugsweise sich anlehnen, gewiß Beifall finden. Ihre technische Ausführung ist in jeder Hinsicht ausgezeichnet. Besonders die Herbstlandschaft und das Bild des barfüßigen Knaben leisten an Feinheit der Behandlung und Transparenz der Farbe das Möglichste. Die Anwendung zahlreicher Farbensteine für jede einzelne Nüance des Tons; feine, sorgfältig bereitete Farben (eine Hauptsache bei der Chromolithographie); eine den Pinselstrich wiedergebende, sehr geschickte Leinwandimitation und endlich die ebenso praktische wie dauerhafte Kartonirung: das sind die Vorzüge, welche bei allen diesen Blättern wiederkehren und ihren großen Erfolg erklären. Die genannte Anstalt, welche erst seit drei Jahren besteht, beschäftigt jetzt bereits 15 Pressen mit der alleinigen Herstellung von Farbendrucken und wird nächstens deren 10 neue aufstellen. Von einigen Blättern beträgt der Absatz nicht weniger als 30,000 Exemplare! Den Vertrieb derselben für Deutschland hat Herr Gustav W. Seitz in Hamburg übernommen.

x. **Natur und Dichtung, deutsche Lieder mit Zeichnungen von Gustav Closs** betitelt sich ein bei Paul Neff in Stuttgart erschienenes Prachtwerk, welches unter den Erscheinungen des heurigen Weihnachtsmarktes wegen der geschmackvollen und

sauberen Ausstattung eine hervorragende Stelle einnimmt. Die großen Holzschnittblätter, funfzehn an der Zahl, stimmungsvolle Landschaften mit den verschiedenartigsten Lichteffekten, vom klaren Sonnenschein bis zu nächtlichem, von Mond- und Laternenlicht erleuchtetem Dunkel, sind von der Anstalt von Cloß & Ruff mit einer Meisterschaft der Technik ausgeführt, wie sie bei farbig gehaltener Zeichnung schwerlich höher entwickelt werden kann. Zu beklagen bleibt freilich immerhin, daß der Vorgang der französischen Holzschnittzeichner, namentlich Doré's, hier und da zu bedenklicher Nacheiferung geführt und den Holzschnitt zu einer Ueberanstrengung seiner Mittel verleitet hat. So sehr wir der Technik alle Bewunderung zollen, ist doch ihr Resultat niemals ein artistisch befriedigendes, sobald der malerische Effekt zur Hauptsache gemacht wird und das Einzelne in unbestimmten, mangelhaft charakterisirten Massen verschwimmt; der Holzschnitt soll eben Zeichnung nicht Malerei aufweisen. Der noble Luxus, mit dem das auch in typographischer Beziehung von der Buchdruckerei von Emil Müller in Stuttgart vortrefflich hergestellte Werk äußerlich und innerlich ausgestattet ist, sichert ihm ohne Zweifel eine sehr günstige Aufnahme in den Drawing-rooms der feinen Welt.

╫ m. **Unsere deutsche Heimath in Bildern von H. L. Brinckmann,** (Berlin, Grote'scher Verlag) mit Initialen von C. Kröner, verdient unter den jüngst erschienenen Holzschnitt-Prachtwerken rühmende Erwähnung. In zwanzig großen Holzschnittblättern, die, aus der Anstalt von R. Brend'amour hervorgegangen, bezüglich der technischen Durchführung kaum etwas zu wünschen übrig lassen, schildert der Künstler Berg und Thal, Wald und Weide, Strom und See des deutschen Heimathlandes, und der Zeichner der landschaftlich gehaltenen, mit Thierstaffage belebten Initialen sekundirt ihm auf die glücklichste Weise. Der Vorwurf übertriebenen koloristischen Effektes kann freilich auch hier einzelnen Blättern nicht erspart werden. Was Buchdrucker und Buchbinder zur Herstellung des Werkes in seiner schmucken Erscheinung gethan haben, verdient unbedingtes Lob.

+ **Brustbild des Grafen Bismark,** gezeichnet und in Linienmanier gestochen von Hermann Römer. Dieser meisterhaft ausgeführte Kupferstich, der bereits auf der Berliner Ausstellung vielen Beifall erntete, verdient in hohem Maße die Aufmerksamkeit weiter Kreise. Denn nicht nur ist die Technik von seltener Sicherheit und Feinheit, sondern auch von Seiten der Porträtähnlichkeit steht kaum ein anderes der vielen Bildnisse des gefeierten Staatsmannes diesem gleich. Es giebt den ganzen Charakter in vortheilhafter Auffassung wieder; die Formen sind fest und energisch gezeichnet, und doch ist das Fleisch von großer Zartheit und Weiche, und die tonvoll malerische Haltung thut der Strenge solidester Durchführung keinen Abbruch.

Die hinterlassenen Sammlungen des Freiherrn C. M. von Aretin kommen am 11. Januar in der Montmorillon'schen Kunsthandlung in München zur Versteigerung, Der Katalog weist zunächst eine reiche Sammlung von Zeichnungen und Aquarellen moderner Meister, dann eine andere älterer Meister auf, deren Darstellungsgegenstände meist auf Land und Leute und die Geschichte Bayerns Bezug haben. Daran schließt sich eine kleine Sammlung von Miniaturmalereien auf Pergament und eine Reihe von Kupferstichen, Holzschnitten, Lithographien, Galeriewerken &c., im Ganzen 1569 Nummern.

m. **Giotto's bekanntes Dantebildniß** im Bargello zu Florenz, welches, im Jahre 1840 aufgedeckt, aus zahlreichen Nachbildungen bekannt ist, wurde neuerdings von Julius Thäter in Kupfer gestochen und ist bei G. Emil Barthel in Halle erschienen. Was diesem Stich, abgesehen von der Delikatesse der Ausführung, besondern Werth leiht, ist der Umstand, daß ihm die Zeichnung Seymour Kirkup's zu Grunde gelegt ist, welche unmittelbar nach der Aufdeckung angefertigt wurde, bevor Marini's Restauration den Charakter des Urbildes alterirte. Das bei der Aufdeckung schon zerstörte Auge ist von dem Stecher geschickt ergänzt.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. M. **Das neue Statut für die Königlichen Museen zu Berlin.** Die berüchtigte Andrea-del-Sarto-Affaire und die durch dieselben an's Licht gezogenen Mißstände in der Museumsverwaltung, die den bekannten Beschluß des Abgeordnetenhauses (s. Kunstchr. 1868 S. 71) hervorriefen, haben eine sofortige Revision des Museumsstatutes veranlaßt, welche am 25. Mai d. J. bereits die allerhöchste Sanction erhalten hat, aber erst im Oktoberhefte des Centralblattes für die Unterrichtsverwaltung und darauf in der besonderen Beilage des Staatsanzeigers vom 14. November amtlich publicirt worden ist. Der Schwerpunkt derselben liegt in den §§ 5 bis 7, die wir deshalb hier mittheilen:

§ 5. Zur Unterstützung des Generaldirektors in technischen Fragen wird eine Kommission, bestehend aus fünf sachverständigen Mitgliedern, gebildet, unter denen auch Direktoren der Abtheilungen der Museen sein können, und für jedes Mitglied ein Stellvertreter bestimmt. Die Mitglieder der Kommission und ihre Stellvertreter werden von Uns (der König erläßt die Verordnung) auf eine bestimmte Zeit ernannt.

§ 6. Die Kommission muß mit ihrem Gutachten gehört werden, wenn es sich handelt um 1) die Erwerbung neuer Gegenstände für die Sammlungen der Museen, 2) die Entfernung eines in den Sammlungen befindlichen Gegenstandes, 3) die Aufstellung der Kunstgegenstände in den verschiedenen Abtheilungen oder Veränderungen in derselben, 4) die Restauration der in beschädigtem Zustande erworbenen oder schadhaft gewordenen Gegenstände, 5) die Verwerthung oder sonstige Verwendung derjenigen Gegenstände, welche als für die Sammlung nicht brauchbar im Magazin vorläufig aufbewahrt werden, 6) die Abfassung, den Druck und die Verbreitung der allgemeinen und besonderen Verzeichnisse.

Zu einem gültigen Gutachten der Kommission ist die Uebereinstimmung von wenigstens drei Mitgliedern oder deren Stellvertreter erforderlich.

Das wegen Zuziehung der Kommission zu beobachtende Geschäftsverfahren wird durch eine von dem vorgesetzten Staatsminister zu erlassende Instruktion geregelt.

§ 7. Trägt der Generaldirektor Bedenken, dem Gutachten der Kommission Folge zu geben, so hat er darüber an den vorgesetzten Staatsminister zu berichten, und bleibt es diesem überlassen, ein weiteres Gutachten, je nach Beschaffenheit der Sache, ... zu veranlassen und auf dessen Grundlage schließliche Bestimmung zu treffen. —

Diese Bestimmungen machen Vorkommnisse der ärgerlichsten Art, wie wir sie so häufig erlebt haben, Willkürlichkeiten, Anmaßlichkeiten und einsichtslose, des Rathes spottende Entschließungen seitens der Generaldirektion fernerhin unmöglich. Es ist begreiflich, daß Himmel und Erde gegen das neue Statut in Bewegung gesetzt sind, und erfreulich, daß alle derartigen Bemühungen nichts verschlagen haben.

B. M. Die bereits vor einiger Zeit signalisirten „vier Gutachten über die bei dem Umbau des Daches des älteren Museums zu Berlin in Frage gekommenen baulichen Veränderungen der Gemäldegalerie" sind im Verlage der königlichen geh. Ober-Hofbuchdruckerei zu Berlin (R. v. Decker) als Brochüre erschienen. Es sind folgende: 1) von dem verstorbenen Waagen als Direktor der Gemäldegalerie; 2) von der durch das Unterrichtsministerium berufenen Sachverständigenkommission, nebst dem abweichenden Separatvotum des Professors Eduard Magnus als Mitgliedes dieser Kommission; 3) von der Akademie der Künste und 4) von der Abtheilung für das Bauwesen im Handelsministerium. — Bei der Wichtigkeit der Sache uns eine genauere Prüfung vorbehaltend, beschränken wir uns für diesmal auf die einfache Notiz.

B. M. **Die Jahnstatue für die Hasenhaide bei Berlin** ist jüngst von dem Bildhauer Erdmann Encke (vergl. den Konkurrenzbericht in der Kunstchr. von 1867 S. 17 ff. und die Notiz ebenda S. 70) im Thonmodell vollendet worden. Das Gute, das wir seiner Zeit darin anzuerkennen hatten, ist geblieben, das Uebermäßige, woran wir Anstoß zu nehmen fanden, ist zum größten Theil verschwunden, so daß die Wirkung des fertigen Werkes als durchaus großartig und befriedigend bezeichnet werden muß.

* **Neubau der Wiener Akademie.** Der akademische Rath der Wiener Akademie der bildenden Künste hat ein Majestätsgesuch um Ueberlassung eines Bauplatzes auf den Stadterweiterungsgründen an den Kaiser gerichtet und durch eine Deputation unter Führung des Präsidenten Heider dem Monarchen übergeben. Die Deputation hatte sich der huldvollsten Aufnahme zu erfreuen, und so darf man hoffen, daß

der Akademie nach so langem Herumirren in unzureichenden provisorischen Räumlichkeiten endlich Luft und Licht in genügendem Maaße zu Theil werden wird. Auch im Ministerium des Innern soll man der unentgeltlichen Ueberlassung des Platzes günstig gesinnt sein. Es wird sich demnach nur noch um die Bewilligung der Bausumme durch den Reichsrath handeln. Wegen eines Bauplanes dürfte die Akademie wohl nicht in große Verlegenheit kommen und jedenfalls der Mühe einer Konkurrenz-Ausschreibung überhoben sein.

* **Professor Peter Joh. Nep. Geiger** in Wien erhielt von einem Leipziger Kunstfreunde den Auftrag, einen Cyklus von Kompositionen aus dem Leben Luther's zu zeichnen und hat kürzlich eine derselben, welche das Anschlagen der Theses darstellt, vollendet. Es ist ein an interessanter Charakterschilderung reiches Bild, welches der Künstler vor uns aufrollt. Von rechtsher ist der Reformator auf die Kirchthür zugeschritten und eben mit der Ausführung seines kühnen Unternehmens beschäftigt. An der entgegengesetzten linken Seite wird der Ablaß verkauft. Gruppen von Neugierigen, Nachdenklichen und entschiedenen Anhängern sammeln sich um den Helden der neuen Zeit, während andererseits ein buntes Gedränge leichtlebiger oder frivoler Gesellschaft die Münze in Tezel's Kasten fallen läßt und sich von dem vermessenen Neuerer spöttisch und gleichgültig abwendet. Eine der folgenden Kompositionen wird „Luther vor dem Reichstage zu Worms" zum Gegenstande haben.

Robert Fleury hat vier große historische Gemälde für den Audienzsaal des Handelsgerichtes in Paris vollendet, welche kürzlich an ihrem Bestimmungsorte aufgestellt worden sind. Das erste stellt die Einführung der Gerichtskonsuln im Jahre 1563 dar, das zweite Colbert, der Ludwig IV. die Handelsordonnanz vom Jahre 1673 überreicht, das dritte den Präsidenten Vignon bei einem ähnlichen Akte, indem er Napoleon I. das Handelsgesetzbuch übergiebt, das vierte endlich Napoleon III., der, umgeben von den Größen des zweiten Kaiserreichs, dem neuen Palast des Handelsgerichts einen Besuch abstattet.

* **Der Wiener Architekten- und Ingenieur-Verein** faßte in seiner letzten Generalversammlung eine von dem Verwaltungsrath beantragte Resolution, in welcher Oberbaurath Theophil v. Hansen für die geeignete künstlerische Kraft zur Ausführung der neuen Wiener Museen erklärt wird. Die Resolution, ausführlich motivirt und in den unzweideutigsten Ausdrücken das bisherige Verfahren in dieser Angelegenheit mißbilligend, wurde durch den Vereinsvorstand Regierungsrath Engerth dem Minister Giskra übergeben. Veranlaßt wurde die Resolution zunächst durch den letzten Beschluß der Jury, welche das umgearbeitete Projekt des Hofraths Löhr zur Ausführung empfahl. Weiteres bleibt vorbehalten.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Bayer, Aug. v. Tod Hermanns, des ersten Markgrafen zu Baden und Verona. Nach d. Gemälde photogr. kl. qu. fol. Carlsruhe, Velten. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

——— St. Bruno's Tod. Nach dem Gemälde photogr. kl. qu. fol Ebenda. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Carstens, Jac. Asmus. Photographien nach den Original-Zeichnungen von J. A. Carstens im grossherzoglichen Museum zu Weimar. 44 Blatt gr. qu. fol. Leipzig, Hinrichs. 96 Thlr. (kleine Ausg. 60 Thlr.)

Duntze, J., Winterlandschaft. Lithogr. Oelfarbendruck. gr. qu. fol. Berlin, Storch und Kramer. $5\frac{1}{2}$ Thlr.

Jäger, Carl. Compositionen zu Schiller's Glocke. Zwei Blatt, nach Zeichnungen photogr. Roy.-Fol. München, Bruckmann. à Blatt 12 Thlr.

Krafft, Adam, und seine Schule 1490 bis 1507. Eine Sammlung vorhandener Steinbildwerke in Nürnberg und Umgebung, auf Holz gezeichnet und mit Text versehen von Fr. Wanderer. 1. Lieferung. gr. 4. Nürnberg, J. L. Schrag. 1 Thlr. 5 Sgr. (Wird in 12 Lieferungen à $1\frac{1}{6}$ Thlr. erscheinen und im Ganzen 60 Blatt Abbildungen in Holzschnitt bringen.)

Krause, F., Holländischer Hafen. Lithogr. Oelfarbendruck. gr. qu. fol. Berlin, Storch u. Kramer. $5\frac{1}{2}$ Thlr.

Kuntz, Carl. Thierstück. Nach einer Zeichnung photogr. kl. qu. fol. Carlsruhe, Velten. $1\frac{2}{5}$ Thlr.

Lessing, C. F. Disputation zwischen Luther und Eck. Nach dem Gemälde photogr. Roy.-Fol. München, Bruckmann. 9 Thlr.

Lindenschmitt, W. Ruhmeshalle ausserordentlicher Musiker, nach einer Zeichnung photogr. qu. Roy.-fol. München, Bruckmann. 9 Thlr.

Max, Gabriel. Die Märtyrerin, lithogr. von F. Hecht. Tondruck. gr. fol. München. Bruckmann. 2 Thlr.

Meissner, G., Zillerthal. Lithogr. Oelfarbendruck. gr. qu. fol. Berlin, Storch u. Kramer. 6 Thlr.

——— Gardasee. Lithogr. Oelfarbendruck. gr. qu. fol. Ebenda. 6 Thlr.

Nordenberg, B. Schwedische Dorfkirche. Nach dem Gemälde im Leipziger Museum lithogr. von Frz. Hanfstängl. gr. qu. fol. Leipzig, R. Weigel. 4 Thlr.

Pfannschmidt, G. C. Altarbild in der St. Paulskirche zu Schwerin. Photogr (9 Blatt). Schmal fol. u. qu. 4. Berlin., Sagert u. Co. 9 Thlr.

Preller, Friedr. Skizzenbücher aus Neapel, Sorrento, Capri, Paestum. Photogr. I. Serie, 2 Heft. 4 Blatt gr. qu. fol. Leipzig, Hinrichs. à Blatt $1\frac{1}{3}$ Thlr.

——— Dasselbe. II. Serie. 2. u. 3. Heft. 11 Blatt. kl. fol. Ebenda. à Blatt 20 Sgr.

Schirmer, J. W. Italienische Landschaften. Nach Aquarellen photogr. 4 Blatt. kl. qu. fol. Carlsruhe, Velten. à Blatt 1 Thlr.

——— Deutsche Waldparthien. Nach Kohlenzeichnungen photogr.. 4 Blatt kl. fol. Ebenda à Blatt 1 Thlr.

Schrödter, Alwine. Fremde und Heimat. (11 Blatt in lithogr. Farbendruck von Breidenbach u. Co.) gr. fol. Frankfurt, Sauerländer. $11\frac{1}{3}$ Thlr.

Stilke, Hermine. Blumen der Liebe. (10 Blatt in Farbendruck von J. G. Bach.) Roy.-4. Leipzig. Arnold. 14 Thlr.

Zahn, Alb. v., Musterbuch für häusliche Kunstarbeiten. Neue Folge. (24 Blatt in Chromolithogr. von F. M. Strassberger) fol. Leipzig, G. Wigand. 4 Thlr.

Die biblische Geschichte. Mit Holzschnitten nach Originalzeichnungen von J. Schnorr von Carolsfeld, A. Diethe u. A. gr. 4. Leipzig, Dürr. 3 Thlr. 10 Sgr.

Die Gleichnisse des Herrn. Sechszehn Kompositionen von J. Schnorr v. Carolsfeld, J. v. Führich, Th. Grosse, G. Jäger, L. Nieper, O. Pletsch, L. Seitz, H. Wislicenus. (Enth. 16 photolith. Darstellungen und viele Holzschnitte.) Fol. Leipzig, Dürr. 5 Thlr. 10 Sgr.

Scherer's illustrirtes deutsches Kinderbuch. Zweiter Band. Mit einer Radirung nach Ludw. Richter und 20 Holzschnitten nach Zeichnungen von Oscar Pletsch, Ludwig Richter, Paul Thumann u. A. k. 4. Leipzig, Dürr. 2 Thlr.

Die Kunstschätze des Rathhauses zu Lüneburg. Photographien. 14. Blatt. gr. qu. 4. Lüneburg, Engel. 20 Thlr.

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Centralcommission. Nov. — December.

Der St. Georgs-Ritterorden vom Jahre 1469—1579. Von Dr. Joseph v. Bergmann. (Mit 2 Tafeln.) — Die St. Laurenzkirche zu Lorch. Von Dr. Karl Lind. (Mit 9 Holzschnitten.) — Die Siegel der österreichischen Regenten. Von Karl von Sava. (Mit 18 Holzschnitten und 2 Tafeln.) — Kleinere Beiträge: Ein Lesepult zu Osseg in Böhmen. (Mit 4 Holzschnitten.) — Das Jagellonicum zu Krakau. — Zur Form der Reliquiare. (Mit 17 Holzschnitten und 1 Tafel.)

Gazette des Beaux-arts. December.

Toro. Par M. L. Lagrange. (Mit Abbild.) — Les derniers travaux d'art au Palais de justice. Par M. J. Grangedor. (Mit Abbild.) — Les expositions de tableaux en Angleterre pendant le XVIIIe. siècle et les origines de l'académie. — Les arts au moyen age et à la renaissance par Paul Lacroix. Par M. E. Galichon. (Mit Abb.) — L'école française jugée par la critique allemande (J. Meyer's Geschichte der modernen franz. Malerei). Par M. Eug. Müntz. — Le musée parisien. Par M. Prosper Bailly. —

Chronique des Arts. No. 47. 48.

Alfred Gerente. — Ecole centrale d'architecture. — Les émaux cloisonnés. — Les peintures du nouveau tribunal de commerce. — Le médaillon de Nicolas Mesnager. — Réunion des fabricants de bronze.

Inserate.

Die Nummer 6 der Kunst-Chronik wird statt Freitag den 1. Januar schon am Donnerstag (Sylvester) ausgegeben.

Hierzu eine Beilage von J. G. Bach in Leipzig betreffend „A. Kretschmer, Die deutschen Volkstrachten."

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von **C. Grumbach** in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

1. Januar.



Nr. 6.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Der Verkauf der v. Quandt'schen Gemälde-Sammlung in Dresden.

Im Laufe des Sommers 1868 ist die v. Quandt'sche Gemälde-Sammlung, die bedeutendste Privatsammlung, welche Dresden besaß, verkauft worden. Quandt's feiner Kunstsinn und verständiger Sammeleifer ist bekannt; bereits Goethe sprach sich, gelegentlich der von Quandt aufgefundenen, gegenwärtig im städtischen Museum zu Leipzig befindlichen altdeutschen Gemälde, anerkennend darüber aus. Er rühmt Quandt's Enthusiasmus für die Kunst, sowie die damit verbundenen Kenntnisse desselben, seinen auf Reisen geläuterten Geschmack u. s. w. Quandt befand sich damals noch als junger Kaufmann in Leipzig; in den zwanziger Jahren siedelte er nach Dresden über und lebte fortan hier, financiell sehr glücklich situirt, nur seiner Liebe zur Kunst. Sein Haus wurde schnell der Sammelplatz für die aufstrebenden künstlerischen Kräfte und von den besseren Anregungen, welche das Dresdener Kunstleben in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts empfangen hat, läßt sich ein guter Theil auf Quandt'sche Einflüsse zurückführen. Von Anfang an einer strengen Kunstrichtung zugethan, fühlte er sich besonders zu der unter Cornelius, Overbeck, Schnorr u. A., in Rom aufblühenden neudeutschen Historienmalerei hingezogen, aus welcher Periode seine Sammlung höchst interessante Werke besaß. Die Sammlung war nicht gerade umfangreich, aber ausgewählt und durchgehends den Kenner bekundend. Nach dem Wunsche v. Quandt's sollte die Sammlung in seiner Familie bleiben; doch ist schon neun Jahre nach seinem Tode die Nothwendigkeit eines Verkaufs eingetreten, die Bilder sind zerstreut worden und es bleibt nur zu beklagen, daß Quandt nicht in so liberalem Sinne, wie ein Schletter in Leipzig, ein Wallraf in Köln, über seine Sammlung testamentarisch verfügt hat. Einige Notizen über die Preise der Bilder, und, soweit möglich, über den Verbleib derselben, werden an dieser Stelle nicht unwillkommen sein. Früher diese Notizen zu bringen, war bei dem lange währenden Einzelverkauf nicht thunlich; dürfte der Verkauf doch gegenwärtig noch nicht ganz geschlossen sein.

Eines der werthvollsten Werke alter Meister war ein langes, wahrscheinlich als Predella gemaltes Breitbild von Sandro Botticelli, welches in cyklischer Weise eine Wunderthat des heil. Zenobius darstellt. Die Motive sind warm empfunden; auch die Charakteristik der Köpfe, die sonst eben nicht Botticelli's starke Seite zu sein pflegt, ist fein und mannichfach nüancirt. Ein sehr bezeichnender Zug für den Meister ist die Hast, in welcher der Affekt in dem Werke auftritt, die stürmische Bewegung der meisten Gruppen. Quandt hatte das gut erhaltene Werk in den zwanziger Jahren in Florenz gekauft; gegenwärtig ist dasselbe für 4000 Thlr. in den Besitz der k. Gemäldegalerie zu Dresden übergegangen. Ebenso für 2000 Thlr. ein Moretto, ein Meister, welcher bisher in der genannten Galerie noch nicht vertreten war. Das poesievolle Andachtsbild stellt, nach einer darauf befindlichen Inschrift, die heil. Jungfrau dar, wie sie (1523) den Landleuten von Caitone in der Provinz Brescia zur Abwendung der Pest erschien. Die überlebensgroße Figur neigt das Haupt mit schmerzvollem Ausdruck seitwärts, die Hände sind auf der Brust gefaltet, um Kopf und Hals ist ein brauner Schleier geschlungen, während die übrige Figur in ein weites weißes Gewand gehüllt ist, welches von einem breiten, gleichfalls weißen Gürtelband über den Hüften zusammengehalten wird. Das seelenvolle Antlitz hat etwas unsäglich Weiches, Mildes, und schön spiegelt sich die

wärmste Mitempfindung des Elendes dieser Erde in den Zügen der jungfräulichen Fürsprecherin am Himmelsthron. Das Bild hat jenen dem Moretto eigenen milden, duftigen Silberton. Ein dem Fra Filippo Lippi zugeschriebenes Werk, Maria und S. Anna, ferner ein prächtiges männliches Bildniß von Hans von Kulmbach, sowie auch ein gut erhaltener, aus der Winkler'schen Sammlung stammender Jacob Ruysdael wurden für 2000, 200 und 1000 Thlr. von dem Oldenburger Museum erworben. Ein vorzügliches Bildchen von Lucas Cranach d. Ae., eine an einem Springbrunnen ruhende Nymphe, (mit Cranach's Monogramm und der Jahreszahl 1518) wurde mit 600 Thlrn. bezahlt; ein Gaudenzio Ferrari mit 150; eine Madonna von C. Crivelli mit 300; ein schönes weibliches Bildniß, wohl von Christoph Amberger, mit 300; eine im Katalog als giorgioneske Skizze bezeichnete Arbeit mit 120; eine das Kind anbetende Madonna, in der Komposition an den schönen Perugino im Palazzo Pitti erinnernd und nach Quandt's Ansicht wahrscheinlich von Pinturicchio, mit 600; eine Madonna endlich von Francesco Francia mit 400 Thlrn. Ein letzterem Bilde sehr ähnliches befindet sich in der Galerie Borghese in Rom, nur mit dem Unterschied, daß die Madonna in jener Galerie zum Himmel aufblickt, diese die Augen niederschlägt. Quandt meinte mit Recht, daß kein Anderer als der Meister selbst bei Wiederholung des Bildes sich diese Abänderung erlaubt haben würde. Die genannten sieben Bilder sind vom Minister Frhrn. v. Friesen in Dresden gekauft worden. Noch sind von älteren Meistern Bilder zu folgenden Preisen verkauft oder theilweise noch verkäuflich: eine Lucretia von Francesco Francia für 800, eine heil. Katharina von Andrea Vivarini für 300, ein Künstlerbildniß (in der Winkler'schen Sammlung „Phidias" genannt) von Guercino für 300, ein fleißiges Bildchen von Goswin v. d. Weyden für 250, eine Madonna von Fiesole oder wenigstens doch aus dessen Schule für 800 Thlr., eine Maria mit Heiligen von Michael Wolgemuth (?) für 300 Thlr. u. s. w.

In hervorragender Weise war, wie bereits gesagt, die Frühlingsperiode der neudeutschen Malerei in der Sammlung vertreten; so zunächst durch zwei reiche Kompositionen von Koch. Der Werth der einen wurde durch die von Cornelius gemalte herrliche Staffage, die Heimkehr Jacob's, erhöht. Die Bilder, welche zu den vorzüglichsten Werken Koch's gehören, wurden mit 1500 und 2000 Thlr. bezahlt. Auch von den Zeitgenossen Koch's: Steinkopf, Catel, v. Rhoden, bot die Sammlung große Bilder, welche mit 600, 650 und 800 Thlr. ausgezeichnet waren. Die Bilder befanden sich im Jahre 1858 auf der historischen Kunstausstellung in München. Auch F. v. Olivier war durch zwei seiner mit großer Liebe durchgeführten, poetisch empfundenen Landschaften vertreten. Die eine ist für 120 Thlr. von dem Leipziger Museum erworben worden. Ebenso ist für 500 Thlr. Overbeck's Rosenwunder des heil. Franciscus, eine ziemlich ausgeführte Skizze für die Frescomalerei in Santa degli Angioli bei Assisi, dorthin gewandert. Zwei anmuthige, mit liebevollster Hingebung ausgeführte Jugendarbeiten Schnorr's von Carolsfeld, welche die romantische Frühzeit der neudeutschen Kunst schön charakterisiren, ein Besuch der heil. Familien (800 Thlr.) und eine Madonna (600 Thlr.) sind in Dresden geblieben. Einige reizende Köpfe von dem früh wieder verschollenen Karl Eggers aus Neu-Strelitz, welcher ebenfalls dem zu Anfang des Jahrhunderts epochemachenden deutschen Künstlerkreise zu Rom angehörte, wurden für 200 und 120 Thlr. an das Leipziger Museum verkauft. Ein Hauptbild Ludwig Richter's, die Brautfahrt, wurde mit 600, das bekannte Ave Maria von demselben Meister mit 300 Thlr. verkauft. Ferner eine griechische Landschaft von C. Rottmann mit 400; eine Judith von Philipp Veit mit 500; ein Schiffbruch, bekannt unter dem Titel: „Die zertrümmerte Hoffnung" von C. D. Friedrich mit 400; die Vedette im Schneesturm, ein geistreiches Bildchen von Franz Krüger, mit 300; der Freiburger Münster von Domenico Quaglio mit 600; das Innere des Domes von Orvieto von M. Hauschild mit 350 Thlr. Auch einige kleine Thierstücke von Peter Heß, Gauermann und Wagenbauer wurden mit 2 bis 300 Thlr. bezahlt. Man kann die Preise im Durchschnitt für leidliche, unsern deutschen Verhältnissen entsprechende halten, auf dem englischen und französischen Kunstmarkt freilich würden sie für niedrige gelten.

C. Clauß.

Korrespondenzen.

Heidelberg, im November.

L. Wolfgang Müller's Aufforderung in der Kölnischen Zeitung, das Heidelberger Schloß zu restauriren und zwar mit Hülfe einer Lotterie, wird sicherlich immer weitere Kreise erregen. Der Sinn dafür ist im Allgemeinen da; so wird das hineingeworfene Wort wirken, über kurz oder lang, in ruhigerer Zeit.

Zu welchem Zwecke restauriren? Wie weit? Auf welche Weise? Und wie die unzähligen Fragen heißen mögen, die bei dem Schlagwort „Restauriren" herausflattern, wie die feindlichen Winde aus dem Aeolus-Schlauch des Odysseus. Darauf will ich hier nicht eingehen, sondern nur kurz berichten, was bisher, im kleinen Kreise, der kleinen Stadt gemäß, hinsichtlich des Schloßinteresses geschehen. Seit Jahr und Tag ist mit reger Theilnahme der Heidelberger Einwohner ein Schloßverein zusammengetreten, dessen Zweck ist: „die Erhaltung und richtige Behandlung des Heidelberger Schlosses, sowie die Verschönerung seiner und der städtischen Umgebungen zu fördern, und die Kenntniß der Geschichte und des Kunst-

werthes der Ruine zu pflegen." Die großherzogliche Verwaltung ist in anerkennenswerther Weise dem Verein entgegengekommen und statt, wie wohl anderswo, sich die Einmischung zu verbitten und auf die freiwillige, darum aber auch so leicht nebenwillige Hülfe bei der „richtigen Behandlung" scheel zu sehen, hat die einschlägige Behörde die Ansichten von Ausschußmitgliedern zu Rathe gezogen und versprochen, die Wünsche des Vereins zu berücksichtigen.

Die Hauptaufgabe des Vereins wird natürlich Geldaufbringen, Diskutiren und Ueberwachen sein; es versteht sich, daß bei einer so ungemein schwierigen künstlerischen Aufgabe, wie sie das Heidelberger Schloß bietet, die einheitliche Leitung von Seiten eines bedeutenden, wissenschaftlich gebildeten Künstlers das Wichtigste bleibt. Uebrigens muß man der bisherigen Verwaltung das Zeugniß geben, daß, „unterstützt von den uns zu Gebote stehenden wissenschaftlichen und technischen Kräften, bisher nichts von uns versäumt worden ist."

Interessant ist, soll jedoch diesmal nicht weiter erörtert werden, wie sich sogleich im Innern des Vereins eine zur Lebenslust und Regsamkeit nöthige und in der Natur der Sache liegende Art von Parteiung hinsichtlich der Behandlung der Ruine ergeben hat. Man könnte sie kurz nach Baum- und Baufreunden unterscheiden; indem die Einen mehr vom Malerisch-Romantischen ausgehen und das Romantische hauptsächlich in der üppigen Vegetation sehen, die Andern das Architektonisch-Schöne und Wirksame dort, wo wirkliche Kunst und nicht bloßes Maurerhandwerk vorliegt, als Hauptsache hinstellen, der auch nöthigenfalls ein Baum und Schlingpflanzenbehang sich fügen muß. Es versteht sich, daß es gut ist, wenn die konservirende Partei scharf aufmerkt und sich tüchtig für ihre Principien wehrt. Ein Baum ist leicht gefällt, aber schwer zu ersetzen, und was steht, läßt sich beurtheilen, aber um sich die Ansicht zu vergegenwärtigen, die etwa nach dem Fällen eines Baumes oder einer Baumgruppe sich zeigt, dazu gehört eine große malerische Kraft der Phantasie. Architekt, Architekturmaler, Landschaftsmaler, Vorzeitspfleger, Schwärmer und Liebhaber aller Art werden noch genug Lanzen gegen einander einzulegen haben, wenn erst die Bahn freigegeben ist.

Als Princip muß wohl im Ganzen festgehalten werden: Vegetation — abgesehen, wo sie von absolut zerstörender schädlicher Einwirkung auf wichtige Bautheile ist, — wo nur gewöhnliches Handwerk in der Ruine vorliegt, so viel wie möglich gepflegt. Dort wo Kunsthandwerk oder Kunst sich zeigt, ist sie bis auf den schönen allgemeinen und Farbenkontrast von Stein und grünem Laub kurz zu halten. Nie darf sie hier derart überdecken oder verstecken, daß man nicht mehr weiß, ob man etwa nur einen Busch oder einen überwachsenen Schutthügel oder eine rohe Mauer vor sich hat. Hier, wie überall in der Kunst, muß die ordnende Hand eingreifen. Ein gutes Beispiel kleiner Art zeigte sich an dem Brunnen im Schloßhof, der so überwachsen war, daß Niemand erkennen konnte, daß unter dem wuchernden Gestrüpp eine Fontainen-Ruine sich barg. Ein mich begleitender, berühmter Landschaftsmaler, der zum ersten Mal den Schloßhof sah, fragte ganz erstaunt, wo der schöne und so malerische Brunnen geblieben wäre, den er aus Abbildungen kannte, und war förmlich entrüstet, als er denselben hinter dem wirren Gerank entdeckte. Ein Paar Schuh breit Gezweige mit der Scheere herausgeschnitten zeigen jetzt den Brunnen, ohne Schaden für die Romantik des Wucherns der Vegetation, oder richtiger: jetzt erst in der Romantik, denn nicht der grüne Wirrwarr war romantisch, sondern die Architektur mit dem Grün; erst der Kontrast giebt sie. Eine ähnliche Frage könnte in ein paar Jahren das Stück vom gesprengten Thurm geben. Die Hauptsache ist, dessen kolossale Größe zu zeigen und darin die Wuth und Größe der Barbarei ꝛc. Nun aber — Bäume, welche mit ihrem Wipfel auf den Hauptaussichtsplätzen die Ansicht beschränkten und zum Theil im Sommer versteckten, sind entfernt*) — ist dieses kolossale Getrümmer von der Seite einer Hauptansicht überwachsen; zum Theil mit kleinen Stämmchen bestanden, was ihm in der Seitenansicht allerdings nicht schadet. Müßte aber nicht, nach dem Princip des möglichst Charakteristischen, dieser Trümmerblock, der nicht allein nach dem Malerischen sondern hauptsächlich als geschichtliche Erinnerung zu behandeln ist, von dem Ueberwuchern frei gehalten werden? Ich muß bekennen, daß ich für diese Ansicht wäre und den nackten Block charakteristischer fände, als wenn er noch so schöne Bäumchen auf seiner Spitze und seinem Rücken tragen würde.

Sehen wir von einer allgemeinen, mit großen Mitteln verhältnißmäßig schnell durchgeführten Restauration ab, wie sie Wolfgang Müller im Sinn hat und bleiben wir bei dem bisherigen Modus, so möchte ich dafür einen oder den andern Vorschlag machen. Zuvor will ich erwähnen, daß bei einer Diskussion über eine Verbesserung der jetzt bekanntlich abscheulichen Pflasterung des Hofes sich eifrige Stimmen dafür erhoben, daß man bei einer Neupflasterung den zur Ruine stimmenden Charakter wahre, d. h. das Neue so gut wie möglich daran verstecke; eine neue Plattenbelegung werde nicht stimmen, man solle den entstandenen Rasen schonen. Vortrefflich würde die völlige Plattenbelegung zu den Renaissancebauten des unteren Hofes stimmen; wenn sie hergestellt würde, gerade wie sie gewesen, desto besser; die Neuheit und erste Grellheit der Farbe könnte man mit einer Feuerspritze und ein Paar Tonnen Farbenwasser bald dämpfen, wie man dies in Paris

*) Diese Maßregel der Behörde wurde ebenfalls angegriffen. Auch hier kann ich das Urtheil jenes Landschaftsmalers, der sich gewiß auf Bäume und auf schöne Veduten verstand, für die Maßregel anführen.

so wohl versteht, und auch ohne dies, in Jahr und Tag oder etlichen Jahren würde Alles nach Wunsch aussehen. Die schönen Renaissancebauten vertragen nicht nur, sondern verlangen solchen Untergrund; man vergesse nicht, daß man sich hier nicht in einer alten Ritterburg befindet, sondern in einem Schloß, in dem an und für sich schon Altes und Neues zusammensteht und seinen eigenthümlichen Effekt macht. Der Rasen thut da blitzwenig zur Romantik, die für Gebäude des 16. und 17. Jahrhunderts im Renaissancestil eine andere ist als für einen Wacht-Thurm des 13. Kein Mensch findet an der nördlichen Altane die Steinplatten nicht im Stil passend zur Ruine.

Doch ich wollte ja einen Vorschlag für die allmähliche Restauration machen. Meiner Ansicht nach würden Klugheit und Schönheitsgefühl gebieten anzufangen beim Brückenhäuschen. Den langweiligen Fachwerkstock herunter von seinem Unterbau! Mit ein paar Tausend Gulden diesen Eingang im Stil restaurirt! Das ganze Gefühl des Beschauers wird verändert werden, wenn er beim ersten Eintritt nicht die dürftige Wohnungs-Alltäglichkeit zu durchwandeln braucht und stilvoll empfangen wird. Wäre keine Fachwerkwohnung da, so wäre es auch gut; so wäre es eine echte Ruine; jetzt aber steht dieser Lappen gar zu häßlich zum Kleid, darauf er sitzt. Er ist geschmackloser nicht denkbar für einen Bau, welcher die reisende Welt zu sich lockt.

Von hier aus schreite man mit völliger Restauration links im Hofe vor. Ich bin überzeugt, daß ausgestellte Büchsen am Schloß ein gutes Resultat geben würden, besser noch feste Kreuzersammlungen in der Pfalz, falls man einmal durch eine schöne Restauration die Liebe zum Werk gesteigert hätte und zeigen würde, daß man Tüchtiges beschaffen will. Für das ganz Ruinenhafte dürfte ohne große Rücksicht auf den früheren Zustand ein großer Meister planen; an die schönen Bautheile müßte Keiner die Hand weiter als zur vollständigsten Erhaltung anlegen dürfen; Theile wie der gesprengte Thurm u. A. dürften natürlich nicht restaurirt werden, weil da der historische und romantische Werth als Ruine weitaus den jeder Restauration überwiegt. Von diesem Prinzip aus sind wir auch gegen eine vollständige Erneuerung des ganzen Baues nach allen seinen Theilen; ein großer Künstler würde selbst die Ruinen, welche als solche bleiben, einzustimmen wissen, oder er wäre kein großer Künstler. Im innern Schloßhofe aber, um das zu betonen, ist nichts, was nicht restaurirt werden könnte, abgesehen vom Otto-Heinrichs- und Friedrichs-Bau, wie sich von selbst versteht, sogar nach neuen stilgemäßen Entwürfen. Und wirklich künstlerisch entworfen und ausgeführt, würde selbst beim vollständigen Ausbau auch der größte Romantiker sich noch zufrieden geben.

Lassen Sie mich noch kurz hinzufügen, daß der neue Ausbau der gothischen Petrikirche — künstlerisch vortrefflich und beispiellos billig in der Ausführung — schon gewirkt hat. Auch dabei wurden anfangs viele gegnerische Stimmen laut, als man Hand an das alte häßliche, gebrochene Dach legte, das über den gothischen Mauerbau gestülpt worden war. Die Petrikirche wird jetzt auch inwendig restaurirt. Es hat diese künstlerische That der evangelischen Gemeinde die Katholiken angeeifert; jetzt wird auch der Thurm der Michaeliskirche, gleich jenem der Petrikirche bisher in Dachhöhe unvollendet, ausgeführt. Sonst ist noch aus architektonischem Gebiete zu erwähnen, daß Herr Architekt Bluntschli hier den Anfang gemacht hat, Sgraffito zur architektonischen Dekoration zu verwenden.

Stockholm, im December.

D. Am 30. November, dem 150. Todestage des schwedischen Soldatenkönigs, wurde die neue Statue Karls XII. von Molin unter großen Feierlichkeiten enthüllt. Die Statue stellt den König in leichter Bewegung vor, indem er mit dem gehobenen linken Arme und der Hand ein „Vorwärts“ ausspricht und in der Rechten das Schwert hält. Die Aufgabe war eine schwierige, da der Künstler auf alles drapirende Beiwerk verzichten mußte und die schwedische Uniform vom Anfange des 18. Jahrhunderts so wenig wie irgend eine Uniform dankbare plastische Motive darbot. Jedoch ist es dem Künstler, der dem deutschen Publikum durch seine herrlichen „nordischen Gladiatoren“ („Bältespännare“) bekannt ist, gelungen, ein plastisches Werk von großem und wahrem Effekt hervorzubringen. Die neue Statue ist in Stockholm in der königl. Münze unter Leitung des Herrn Herold aus Nürnberg gegossen worden. Ein eigenthümlicher Zufall wollte, daß sich auf den vier Mörsern, welche die Statue umgeben, der Name Herold wiederfand, indem diese, welche Karl selbst auf seinen Zügen erobert hat, wirklich von dem Urgroßvater des jetzt lebenden Gießers gegossen sind.

Die neue Statue steht auf dem Platze Karls XIII., welcher jetzt, seitdem auch Karl XII. seinen Standort hier gefunden hat, den alten Namen „Königsgarten“ wieder erhalten wird. Der König hat Molin zum Kommandeur des Wasaordens und Herold zum Ritter desselben Ordens ernannt. Nachdem die eigentliche Enthüllungsfeier beendigt war, kamen am Abend 800 Studenten von Upsala mit dem Bahnzuge und brachten dem Bronzekönig einen imposanten Fackelzug. Gleich nach der Erhüllung defilirten die in Stockholm stationirten Truppen.

Wahrscheinlich werden später auf demselben Platze, der eine bedeutende Ausdehnung hat und jetzt bepflanzt wird, auch die Fontäne von Molin (Aegir und seine Töchter besuchen den Stromgott — eine Anspielung auf Stockholms Lage zwischen Binnensee und Meer) sowie

auch seine jetzt vorläufig am Nationalmuseum errichteten Gladiatoren aufgestellt werden; Goethe's Karl XIII. steht schon längst da.

Uebrigens herrscht hier ein ganz reges Leben in der Kunstwelt. Das Nationalmuseum ist jetzt so gut wie vollständig eröffnet, das neue Ateliergebäude fertig und eine permanente Ausstellung des Kunstvereins endlich anstatt der vierzehntägigen Ausstellungen arrangirt.

Die neue Synagoge von Prof. Scholander verspricht trotz ihrer beengten Lage ein Schmuck der Hauptstadt zu werden. Der neulich von Rom heimgekehrte Bildhauer Kiellberg hat eine naive frische Gruppe: „Ein junger Faun lehrt seinen kleinen Bruder die Hörner gebrauchen" beinahe vollendet. Unter den Malern erfreut sich das Riesenbild des Prof. Malmström des allgemeinen Interesses. Es stellt „Die Schlacht bei Bravalla" dar, und der Künstler hat die Gelegenheit wahrgenommen, seine weitumfassenden Studien über altnordisches Leben und Kostüm in dem Werke niederzulegen, wie denn auch seine frische und lebendige Phantasie dabei einen weiten Spielraum gefunden hat. Auch Prof. Winge ist jetzt mit einem großen Gemälde „Thor, welcher die Jätten (Riesen) zerschmettert" beschäftigt, einem Bilde, das dem Meister des „Locke und Sigyn" glänzenden Erfolg verspricht.

Die diesjährige akademische Ausstellung war etwas spärlich besucht, weil sie eben in den heißesten Sommermonaten stattfand; sie enthielt jedoch eine beträchtliche Sammlung guter Bilder von schwedischen, norwegischen und dänischen Malern, unter denen wir die Arbeiten von Fagerlin (Düsseldorf), Malmström (Stockholm), Gude (Karlsruhe), Sörensen (Kopenhagen) hervorheben. Unter den jüngeren Malern zeichnete sich der Norweger Munthe durch eine prachtvolle Winterlandschaft aus. Kürzlich wurden vier neue Mitglieder der Akademie creirt: der Bildhauer Kiellberg und die Maler Nordgren (Düsseldorf) Saloman (Göteborg) und Koskull (Stockholm).

L. D.

München, Mitte December.

△ Unter unseren Coloristen nimmt Victor Müller von Frankfurt eine hervorragende Stellung ein. Von der Natur mit ungewöhnlich feinem Farbensinn ausgestattet, hat er während eines längeren Aufenthaltes in Paris eingehende Studien in dieser Richtung gemacht. Seine tiefe Abneigung gegen Alles, was an die Anschauungen der Akademiker erinnert, führte ihn der modernsten Richtung zu, welche zugleich die entschiedenste ist und deren Tendenz Courbet, der einst von seinen eigenen Landsleuten verspottete und nun an der Spitze einer Schule und in Ansehen stehende Courbet, in den Worten zusammenfaßte: absolute Verneinung des Ideals. Uebrigens habe ich allen Grund zu der Annahme, daß V. Müller sich entschieden weigern würde, Courbet's so bezeichnetes Programm zu unterzeichnen. Ich halte mich dazu schon durch sein neuestes Bild berechtigt, das Hamlet mit Horatio und dem Todtengräber auf dem Kirchhofe darstellt. Ein Künstler, der den unter der Wucht seiner Reflexionen, wie unter der des Schicksals zusammenbrechenden Dänenprinzen zum Gegenstande eines größeren Bildes macht, geht nicht auf Einem Pfade mit dem Franzosen, der in der unmittelbarsten Darstellung eines Steinklopfers auf der Landstraße das höchste Ziel seines Strebens fand. — Hamlet ist unserm Künstler, der seinen Hamlet besser studirt hat als mancher Schauspieler, welcher die Titelrolle dieser Tragödie gibt, nicht blos ein Denker und Zauderer, sondern vorzugsweise Prinz. Ein Prinz, der in Wittenberg wohl studirte, nebenbei aber keinem Vergnügen den Rücken kehrte, das ihm lockend entgegentrat. Ein Prinz, der ohne Sorge und Bedenken den Tag nahm, wie er sich ihm bot. Ein Prinz, der Muth genug besitzt, sowohl im Kampfe mit dem feindlichen Schiffe auf dasselbe hinüberzuspringen, als dem Geiste seines abgeschiedenen Vaters in die Oede hinaus zu folgen. Ein Prinz aber auch, der sich mit aller Macht seiner Seele gegen den Gedanken sträubt, daß er das von seinen nächsten Verwandten an seinem eigenen Vater verübte gräuliche Verbrechen zu rächen habe, und der durch diesen ihm unabweisbar nahegelegten Gedanken nicht blos innerlichst ergriffen und geängstigt, sondern auch in des Wortes eigentlichster Bedeutung belästigt wird. Ein Prinz, in welchem die Nichtschätzung der Menschen weit genug vorgeschritten ist, daß ihm der alte Polonius wenig mehr als eine Ratte gilt, die er mit seinem Schwert an den Boden spießt und dem die arme Ophelia kaum einen Seufzer entlockt, nachdem er ihr hübsches Köpfchen verrückt. Diesen Prinzen nun führt uns Victor Müller auf dem hochgelegenen Kirchhof vor. Es ist heller Tag; die Sonne, von leichten Wolken verdeckt, überströmt Alles mit jenem bleichen, alle Schatten aufhebenden Lichte, das einen so geheimnißvollen Zauber übt. Hamlet, nach des Dichters Worten etwas zum Fettwerden geneigt, hat sich nachlässig neben das Grab gesetzt, das Opheliens Leiche aufnehmen soll. Seine ziemlich fleischige Hand spielt mehr, als sie ihn hält, mit dem Schädel, den der Spaten des alten Burschen neben ihm herausgeworfen. Seine Kleidung zeigt den vornehmen Mann, der weiß er vergibt sich nichts, wenn auch das Beinkleid nicht ganz gut sitzt und der Kragen des Hemdes etwas verschoben ist. Mitten aus seinen Betrachtungen über die Vergänglichkeit der Welt, mit denen er zum Theil auch sein persönliches Mißbehagen darin wegphilosophiren möchte, stört ihn der von hinten her nahende Leichenzug auf. Horatio, der treue Freund und wackere Mann, dem nichts Gutes ahnen mag, will ihn auf gute Weise vor der peinlichen Begegnung bewahren, aber es ist zu spät. Der Prinz hat bereits den Gesang

der Priester vernommen und sieht mit seitwärts gewendetem Haupte die Nahenden. Es liegt eine wunderbare Mischung von Schmerz und von Mißbehagen in den edlen Zügen des Prinzen, in welchen die Vorgänge der letzten Monate unvertilgbare Spuren tiefen Seelenleidens eingegraben. Um seine schön geformten Lippen zuckt es wie von den Worten: Also auch dieser Kelch ist mir nicht erspart worden! Die Charaktere Hamlet's und Horatio's sind mit feinstem Verständniß wiedergegeben. Jener wohl von Natur muthig und thatkräftig, hat unter der furchtbaren Last seines Geheimnisses die vorige Spannkraft der Seele wenigstens zum Theil eingebüßt und schwankt zwischen der Furcht vor der endlichen Lösung seiner grauenhaften Aufgabe einerseits und der Hoffnung, daß sie ihm vielleicht doch noch erlassen werden möchte, andrerseits. Horatio, wenn auch seinem fürstlichen Freunde treu ergeben, steht dem Verhängniß, das über dessen Haus hereinbrechen will, gleichwohl nicht so nahe. Seine Theilnahme findet ihren Mittelpunkt in dem Freunde. Er leidet gleich ihm, aber mehr um dessen als um der Sache willen. So bewahrt er sich auch in den aufregendsten Momenten die Ruhe des erfahrenen Mannes, als der er uns überall entgegentritt und unser Vertrauen erwirbt.

Victor Müller hat seine Gruppe mit großem Geschick aufgebaut und dabei das scheinbar Zufällige, mit dem Viele zu kokettiren pflegen, ebenso glücklich vermieden als das Gesuchte. Jede Bewegung trägt den Stempel vollster Natürlichkeit, nach welcher der Künstler in Allem und Jedem strebt. Aber es ist nicht die verständige Durchbildung eines gut gewählten Gedankens allein, die uns fesselt; es liegt auch in der Farbe ein wunderbarer Reiz. Die Figuren sind das Einzige, was sich dunkel und kräftig von der schimmernden Luft und dem in der Ferne glänzenden Meere abhebt. Selbst die Birken, deren schwache Stämmchen im Vorgrunde sich erheben und deren zarte Blätter wir zählen können, stehen in wohl berechnetem, aber auch tief empfundenem Einklang mit der ganzen Farbengebung. Müller weiß als denkender Künstler zu gut, daß ein historisches Gemälde nicht so viel Schein der Wirklichkeit verträgt, als ein Genrebild oder ein Portrait, und hat sich deshalb gehütet, seinem Gedanken durch ein Zuviel in der Mache zu schaden, oder einem Stein oder einer Pflanze seines Vorgrundes ebenso viel Gewicht beizulegen als seinen Figuren, bekanntlich ein Fehler, von dem sich kaum Einer unserer gefeierten Realisten freizuhalten weiß.

Kaulbach hat wieder einmal seiner satirischen Laune den Zügel schießen lassen und dem vielbesprochenen ersten Blatte seines Todtentanzes ein zweites hinzugefügt, das wir entschieden höher stellen. Die Handlung spielt zur Zeit von Deutschlands tiefster Erniedrigung. Die deutsche Kaisertochter hat dem korsischen Emporkömmling, dem Sieger über ihren Vater, einen Sohn geboren, dem der Vater den stolzen Namen eines Königs von Rom gab. Da nahen sich nun in pflichtschuldiger Ehrfurcht die Fürsten alle und stellen sich vor der Kaiserin, die ihr Kind im Schoße hält, auf, wie die Lakaien vor ihrer Herrin an deren Namens- oder Geburtsfest. Allerdings sind es nicht eigentliche Portraits, denen wir, Marie Luise und Mephisto-Talleyrand ausgenommen, hier begegnen, aber wir sind keinen Augenblick im Zweifel, wer der korporalmäßig steif dastehende Mann ist, der seine Kollegen alle an Körperlänge überragt, und wem hier das schmale lange Gesicht mit der hängenden Unterlippe auf den schmächtigen Körper gehört und dort die kurze kugelförmige Gestalt auf den dünnen Beinen. Ihr Redner in der schwarzen Soutane des päbstlichen Nuntius und mit dem fleischlosen Schädel hat seine Huldigungsansprache an Mutter und Kind geendet und schickt sich an, eine aus Knochen und Knöchelchen kunstvoll zusammengestellte Krone auf des jungen Königs Haupt zu setzen, während der fürstliche Chorus pflichtschuldigst in sein Hoch einstimmt und jubelnd die Kronen schwingt, deren einige man dem Kinde als Spielzeug gegeben und die nun nebst Nürnberger Pferdchen und Peitsche auf dem Boden umher liegen. Noch nach mehr als einem halben Jahrhundert fühlen wir vor Scham das Blut in unsere Wangen steigen und verstehen ohne Schwierigkeit die maliziöse Bewegung Talleyrand's, der in solcher Gesellschaft rücksichtslos eine Priese nimmt, als ob er den übeln Duft solcher bedientenhaften Devotion und Schmeichelei nicht ertragen könnte. Die Weltgeschichte, sagt der Dichter, ist das Weltgericht, und so mag es denn vor allen einem Künstler, der es liebt, mit Pinsel und Griffel Geschichte zu schreiben, gestattet sein, daß er mit wenigen Zügen das Urtheil über eine Zeit fällt, in der ein an sich bedeutender Mann die höchste Stufe der Ehren über die gekrümmten Rücken seiner demüthigen Gegner erstieg. Seit Kaulbach in den Zeichnungen zu Reineke Fuchs die Geißel der Satire geschwungen, hat er keinen so scharfschneidigen Hieb mehr geführt als in diesem zweiten Blatte seines Todtentanzes. Jahn's Denkspruch „Aelter nicht kälter" gilt hier auch von ihm.

Nekrologe.

C. W. — **Jacob Hyrtl**, Zeichner und Kupferstecher, starb am 17. Oktober 1868 zu Wien, woselbst er im Jahre 1799 geboren war. Durch den Fürsten Esterhazy unterstützt, widmete er sich frühzeitig an der k. k. Akademie seiner Vaterstadt dem Studium der Zeichenkunst und unter der Leitung des Prof. Fischer der Kupferstecherei. Er war bald durch seine Arbeiten in einem weiteren Kreise bekannt geworden und erfreute sich eines günstigen Rufes, welchen er auch durch eine lange Reihe von Jahren zu behaupten wußte. Hyrtl's Blätter sind meistens stark vorgeätzt und dann mit dem Grabstichel vollendet. Größtentheils für den Buchhandel beschäftigt, fand der Künstler nur selten Gelegenheit, sich in bedeutenderen Arbeiten auszuzeichnen; doch dieses Wenige zeigt uns, was derselbe bei größerer

Unterstützung seiner Kunst hätte leisten können. Für das leider nicht vollendete Werk des Fürsten Lichnowsky, Denkmale der Baukunst und Bildnerei des Mittelalters, lieferte er im Vereine mit Jos. Fischer eine Reihe schöner Blätter; wir erwähnen darunter eine innere Ansicht der St. Stefanskirche in Wien, das Grabmal des Kaisers Friedrich III., einen Grundriß und Durchschnitt der Kanzel in derselben Kirche, ferner Abbildungen der zwölf Apostel nach den halberhabenen Arbeiten, die ehemals an einem Hause nächst dem rothen Thurme in Wien befindlich waren, eine Ansicht von Wien nach Fischer's Gemälde in der fürstl. Esterhazy'schen Galerie, mehrere große Ansichten europäischer Hauptstädte, eine Ansicht des Campo Vaccino nach Benedixen, eine Folge von Landschaften mit dem Grabstichel ausgeführt, das Porträt des X. Mercadante; ferner lieferte Hyrtl für das Werk über die k. k. Galerie in Wien die Katakomben nach Platzer, das Innere eines Gefängnisses nach Steenwyk, den Hafen von Amsterdam nach Bakhuysen, Christus vor Pilatus nach Honthorst, Baglioni Malatesta nach Parmegianino, Moses nach Valentini, das Innere der Markuskirche nach Parsatti, das treffliche Gemälde des Angelo Bronzino, eine heil. Familie nach Nic. Poussin im Besitze des Prof. Jos. Fischer. Außer vielen anderen Arbeiten finden sich noch Blätter von ihm in Hormayr's Geschichte und Pezzel's Skizzen von Wien. Hyrtl war ein liebenswürdiger Sonderling und nicht ohne vielseitige Bildung; ein eifriger Besucher aller Kupferstich- und Bücherauktionen, war er schon durch seine äußere Erscheinung eine auffallende originelle Persönlichkeit; seine lange hagere Gestalt umhüllte ein alter grauer Mantel mit kurzem Kragen, und ein meist zu kurzes Beinkleid deckte seine Beine, darüber krönte ein wahres Muster von einem Cylinder sein graues Haupt; er lebte allein; vergraben unter einem Wust von alten Theaterzetteln und Autographen ereilte ihn der Tod.

B. **Louis Hugo Becker,** ein reich begabter Landschaftsmaler, starb nach längern Leiden den 25. Dezember 1868 in Düsseldorf. 1834 in Wesel geboren, bezog er früh die Düsseldorfer Akademie und erregte bald durch sein Talent allgemeine Beachtung. Tüchtige Zeichnung und feine koloristische Durchführung weisen seinen Schöpfungen, deren stimmungsvolle Wirkung häufig durch eine passende Staffage erhöht wurde, eine hervorragende Stelle unter den Erzeugnissen der Düsseldorfer Landschaftsmalerei an. Ebenso bemerkenswerth wie seine Oelgemälde waren die vielen Illustrations-Zeichnungen, die er für den Holzschnitt ausführte und welche seinen Namen in den weitesten Kreisen bekannt machten.

* **Carl Müller,** Direktor der Albertina in Wien, starb dortselbst am 19. November 1868, nach längeren Leiden, die seine kräftige Natur seit Jahren untergraben hatten. Müller war in Wien 1814 geboren, Sohn des aus Hannover eingewanderten bekannten Kunsthändlers F. H. Müller und einer Schwester des Malers und Galerie-Direktors des Belvedere Peter Krafft. Er stand seit 1841 in Diensten des Herrn Erzherzogs Karl, dann Albrecht, deren berühmte Kunstsammlungen in ihm einen kenntnißreichen und rührigen Beamten und Vorstand fanden. Den Besuchern dieser Galerie aus allen Theilen der Welt wird der durch sein staunenswerthes Gedächtniß und sein liebenswürdiges Entgegenkommen wohlbekannte Mann gewiß in dankbarer Erinnerung bleiben.

Personalnachrichten.

Dr. Moritz Thausing, unser geschätzter Mitarbeiter, wurde an Stelle des verstorbenen Direktors Carl Müller mit der Leitung der berühmten Sammlungen des Herrn Erzherzogs Albrecht in Wien, als dessen Galerie-Inspektor und Bibliothekar, betraut. Glücklicher Weise scheint man denn doch immer mehr zu der richtigen Einsicht zu kommen, daß die Verwaltung der Museen und Galerien tüchtig gebildeten Fachmännern und nicht emeritirten Beamten oder invalid gewordenen Künstlern zu überantworten ist.

Josef Schönbrunner in Wien, unsern Lesern durch seine trefflichen Zeichnungen nach alten Meistern ebenfalls rühmlich bekannt, wurde zum Custos der Albertina, deren Offizial er bereits seit mehreren Jahren gewesen, ernannt.

Der Kupferstecher K. B. Post wurde von der Wiener Künstlergenossenschaft zum Custos des dortigen Künstlerhauses erwählt.

Der Maler Franz Lenbach erhielt das spanische Ordensritterkreuz Karl's III.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die Wiener Kunstgenossenschaft, durch den glänzenden Erfolg der dritten allgemeinen deutschen Kunstausstellung ermuthigt, ladet bereits für das nächste Frühjahr zu einer internationalen Ausstellung in den Räumen des Künstlerhauses ein. Die näheren Bestimmungen, die für die Beschickung der Ausstellung maßgebend sind, wird der Vorstand demnächst bekannt geben.

S—t. **Das Jahresgeschenk des Münchener Kunstvereins** für 1868 wurde vertheilt. Es besteht in einem Stahlstich von A. Schultheiß nach J. Hofner und stellt ein Mädchen vor, das, ein Schäfchen im Arm haltend, zu einem anderen Schaf herunterblickt, während die Heerde in der Ferne weidet.

S—t. **Im Kunstverein zu München** ist ein Tafelaufsatz in Gold und Silber mit getriebenem Becher, den eine Anzahl Verehrer dem pensionirten Generaldirektor Lachner übergaben, ausgestellt. Entworfen ist er von H. Dyck, die figürlichen Modelle sind von Hirt, die Ausführung hat der Goldarbeiter F. Harrach besorgt.

S—t. **Der neue Katalog der Gemäldegalerie zu Augsburg** von Prof. Marggraff (Preis 1 Guld. 48 Kr.) ist erschienen. Derselbe weist 707 Nummern auf. Einem dringenden Bedürfnisse ist also endlich einmal abgeholfen, und wir können uns um so mehr über das Erscheinen freuen, als Herr Prof. Marggraff in der Aufzählung der Bilder auch auf kunstgeschichtliche Fragen eingegangen ist und vier Monogrammen-Tafeln beigefügt hat. Weniger dürfte man sich mit dem kritischen Theile befreunden. Da sehr interessante Fragen in dem Büchlein angeregt sind, so wird es vielleicht erlaubt sein, zu gelegener Zeit einmal ausführlicher darauf zurückzukommen.

Konkurrenzen.

B. **Der Ausschuß des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen** ist in heftiger Weise wegen seiner Entscheidung bei der zweiten Konkurrenz über die Entwürfe zur Ausschmückung des Crefelder Rathhaussaales angegriffen worden. In der „Düsseldorfer Zeitung" veröffentlichen die dabei betheiligten Künstler, Wagner und Lietzen-Mayer in München, Budlitz in Berlin, Cron in Weimar und Adolf Schmitz und M. von Beckerath in Düsseldorf einen Protest gegen die Zulassung der beiden Entwürfe von Trellenkamp und Peter Jansen, weil der erste derselben dem Paragraphen V des Konkurrenzausschreibens zuwider, welcher ausdrücklich eine Ausführung in Farben vorschreibt, nur in Bleistift gezeichnet ist, der letzere aber, den Paragraphen I gänzlich außer Acht lassend, auf die Geschichte Crefelds nicht die geringste Rücksicht nimmt und trotzdem nicht nur konkurrenzfähig erklärt, sondern sogar mit 200 Thalern prämiirt wurde. In gleicher Weise hat eine außerordentliche Generalversammlung des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe", die Rechte der Vereinsmitglieder Adolf Schmitz und Moritz von Beckerath in Schutz nehmend, den einstimmigen Beschluß gefaßt, in einem zu veröffentlichenden Schreiben an den Ausschuß des Kunstvereins feierliche Verwahrung einzulegen gegen den Beschluß des letztern, wobei man die Hoffnung hegt, daß dieser Schritt nicht ohne gedeihlichen Einfluß auf alle künftigen Konkurrenzen bleibe. Die ganze Angelegenheit macht in den

Künstlerkreisen großes Aufsehen. Der Beschluß des Ausschusses ist mit vierzehn gegen zwölf Stimmen gefaßt worden, und eines der verdienstvollsten Mitglieder desselben, der Historienmaler Clemens Bewer, hat in Folge davon seinen Austritt erklärt.

Vermischte Kunstnachrichten.

S—t. **München.** Die Frage, wohin die zweite protestantische Kirche kommen solle, ist nach den unerquicklichsten Verhandlungen endlich erledigt. Es wurde ein Platz an der Gabelsbergerstraße zwischen Türken- und Amalienstraße neben dem sogenannten Heideckerhaus für 45000 Guld. angekauft und damit zu Gunsten des nördlichen Stadttheiles entschieden.

S—t. **Die Makartaffäre** wirft in München immer noch Staub auf. Es cirkulirt ein von den Ultramontanen ausgegangenes Blatt, worin die Unterzeichner sagen, sie wollten aus dem Kunstvereine austreten, wenn noch einmal solche Unsittlichkeiten darin zu sehen wären.

Inserate.

Heft 4 der Zeitschrift für bildende Kunst nebst Nr. 7 der Kunst-Chronik wird Freitag den 15. Januar ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

15. Januar.



Nr. 7.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Moderne Skulpturwerke und Restaurationsarbeiten in Siena.

Im Spätherbst 1868.

Was sich von Siena's augenblicklicher Kunstthätigkeit berichten läßt, bezieht sich hauptsächlich auf Skulptur und zumal Restauration alter bildnerischer Werke. Wenn auch diese Restaurationslust durch den Aufwand, womit ihr Genüge geschieht, den Beweis liefert, daß trotz aller finanziellen Nöthe des Königreichs gar manches Municipium noch eine volle Kasse aus den glänzenden Zeiten seiner Blüthe herübergerettet hat: so schlummert andrerseits in dem Bedürfniß der Italiener, Kunstwerke neu und unverstümmelt genießen zu müssen, der Keim zu einer gefährlichen Ausartung ihres natürlichen Schönheitsgefühles, wodurch das letztere oft in Barbarei umschlägt.

Fontegaia und Dom, das sind die Namen, die den Besucher Siena's zuerst an sich locken. Der Brunnen Fontegaia liegt am nördlichen Saum des weiten Platzes, der, im Halbkreis von palastartigen Bauten umgeben, kesselförmig sich senkt und im Süden durch den pitoresken Palazzo pubblico mit dem lanzenartig emporstrebenden Thurm abgeschlossen wird. Die ganze Anlage scheint fast auf den Fundamenten des Theaters der römischen Kolonie Senae aufgeführt worden zu sein. Nicht allen Lesern ist vielleicht die Entstehungsgeschichte der Fontegaia bekannt, die hier deshalb in Kürze folgen möge. Der Architekt Agostino di Giovanni von Siena, der den schönen gothischen Palazzo Sansedoni baute und auch am Palazzo pubblico beschäftigt war, stellte 1339 die Wasserleitung der Fontegaia her und begann auch, zusammen mit Maestro Agnolo den Brunnen selbst, doch vollendete er ihn nicht, und derselbe blieb, wahrscheinlich wegen der gleichzeitigen politischen Unruhen in Siena bis zum 15. Jahrhundert liegen, da Quercia seinen Ruhm zu verbreiten begann. Diesem wurde am 21. Januar 1409 für 2000 Goldgulden die Arbeit übertragen. 1416 mußte er eine neue prachtvollere Zeichnung für den Brunnen machen und bekam deshalb auch 1419, als die Arbeit vollendet war, mehr als man ursprünglich verabredet hatte, nämlich 2280 Goldgulden. Die Steinmetzenarbeit am Brunnen wurde seinen Gehülfen Ansano di Matteo und Jacopo di Luca übertragen, während Jacopo della Quercia mit Francesco di Valdambrina zusammen die Ornamente, ganz allein die Figuren herstellte.

Leider steht die Fontegaia des Giacomo della Quercia jetzt nicht mehr an ihrem Platze, sondern nachdem man sie Jahrhunderte lang durch Regen und Brunnenwasser hat verwittern lassen, ohne Ausbesserungen zu treffen, entschloß man sich in neuester Zeit dieselbe zu restauriren, d. h. man rasirte sie und gab dem Künstler Tito Sarocchi den Auftrag, sie möglichst getreu zu reproduciren. Selbstverständlich aber glaubt ein moderner Künstler bei solchen Gelegenheiten, manche Dinge besser machen zu müssen, als es die guten Alten wußten. Immerhin ist das Werk keinem Pfuscher in die Hände gefallen und verfehlt auch in seiner modernen Wiedergeburt den monumentalen Eindruck nicht.

Die Anlage des Brunnens besteht in einem länglichen Viereck von massiven marmornen Brüstungen, dessen Langseiten dem Platze zugewandt sind. Der Neigung des letzteren entsprechend, senken sich auch die Seitenmauern des Brunnens nach vornehin ab, so daß die vordere Langseite nur kniehoch ist und auch tiefer liegt als die hintere, mannshohe. Innerhalb dieser Brüstungen geht noch ungefähr $1^1/_2$ Meter tief unter das Erdniveau das ebenfalls mit Marmor bekleidete Wasserbecken. Der Stil des

Brunnens ist gothisch. Außen ist er mit schwach vortretenden Pilastern, Sockel und Sims gegliedert und mit schwerfälligen und tollphantastischen Ornamenten geschmückt. (Ein Adler reitet auf einem Fisch und hat Akanthusflügel ꝛc.). Den äußeren Pilastern entsprechen ebenso viele an den Innenwänden, wo sie sieben Figuren in Hochrelief an der Langseite und je drei an den Schmalseiten einrahmen. Die zwei vordersten Reliefs der letzteren haben Adam's Erschaffung und seine Verstoßung mit Eva aus dem Paradies zum Gegenstand, in acht Reliefs sind die sitzenden Figuren christlicher Tugenden dargestellt. Die Mitte der inneren Rückwand nimmt die Madonna mit dem (noch bekleideten) Kinde ein, umgeben von zwei anbetenden Engeln, die außer von Pilastern auch von besonderen Tabernakeln eingeschlossen sind, auf deren Giebeln Putten mit Laubgewinden stehen. Außerdem sind unterhalb der Reliefs der Rückwand zwei Wölfinnen auf Konsolen, an den Seitenwänden je eine auf Postamenten angebracht, welche Wasser speien. Endlich werden auf den Eckpilastern der Fronte noch zwei fast lebensgroße Statuen der Caritas aufgestellt werden, die bis jetzt noch in der Arbeit bei Sarocchi sind, in dessen Werkstätte auch noch die Originale dazu stehen, während die übrigen Bruchstücke des alten Brunnens in der aufgehobenen Kirche S. Francesco verschlossen und unzugänglich sind. Mit Hülfe der zwei genannten Statuen und des Taufbrunnens von Quercia mit Reliefs im Dom ist man glücklicherweise im Stande, Sarocchi's Arbeit zu prüfen.

Und da muß ihm das Lob gespendet werden, daß er sich gewissenhafter, als sonst italienische Restauratoren mögen oder können, an das Original gehalten hat, von dessen Fragmenten er auch Gypsabgüsse nahm und danach seine Arbeit so weit als möglich punktirte. Das Gewaltsame, Erregte in der Haltung der sitzenden Figuren des Quercia (wozu er wahrscheinlich von Giovanni Pisano's sitzenden Tugenden an einer Säulenbasis der Kanzel des Niccolo Pisano im Dom die Anregung schöpfte) ist auch in den Nachbildungen zum vollen Ausdruck gelangt. Ebenso ist die dem Quercia eigene Gewandung getreu wiedergegeben, die in der alterthümlichen Isolirtheit der Faltenrücken, verbunden mit einer kühnen phantastischen Schwingung derselben besteht, welche wohl zu unterscheiden ist von den ruhigen Kurven der ghibertischen Gewandung; dagegen fehlt den Köpfen der modernen Figuren die schroffe, spröde Schönheit derjenigen Quercia's und ist einer leeren Glätte gewichen. Ferner hat es Sarocchi nicht über's Herz bringen können, sich an die so höchst bestimmte und der Antike abgelauschte Anatomie des Quercia ganz getreu zu halten, sondern er hat sie in seinen Reproduktionen mit einem Schleier der modernen verschwommenen Modellnachahmung überzogen. Sehr hübsch gelungen ist ihm dagegen die Komposition zweier säugender Kinder an einem Relief der Caritas (diese kehrt dreimal wieder am Brunnen), dessen Original zu zwei Dritteln zu Grunde gegangen ist.

In diesem Jahre noch wird der Brunnen, an dem man fleißig arbeitet, vollendet sein und enthüllt werden, und mit dem vermeintlichen Vorzug seiner schneeigen ungedämpften Weiße die Augen der Beschauer und der wasserholenden Mädchen blenden.

Derselbe Bildhauer ist gleichzeitig mit einem Auftrag der Dombauhütte beschäftigt, indem er nach den verstümmelten Originalen eine Anzahl figürlicher und ornamentaler Skulpturen der Façade zu reproduciren hat, welche jetzt in Ausbesserung begriffen und mit Strohmatten und Gerüsten verpanzert ist. Tito Sarocchi ist der einzige, einigermaßen bedeutende Bildhauer Siena's, der auch sein Atelier dort hat und bildet deshalb den Stolz der Stadt. Er geht aus Duprè's Schule hervor und seine Werke tragen auch mit wenigen Abweichungen den Stil des Meisters an sich. Seine Figuren besitzen dieselbe mürrische, vornehme Starrheit oder Sentimentalität des Ausdrucks und der Haltung, die Anatomie ist auf dieselbe Weise, ohne Ausprägung der höheren Gesetze, welche den Zusammenhang der Glieder und ihrer Linien beherrschen, eine weichliche, unbestimmte und kalte Nachmodellirung der Natur. An den Portraitbüsten ist auch er bemüht, wie fast alle toskanischen Bildhauer, den Stil des Quattrocento nachzuahmen, d. h. die scharfe, geistreiche Auffassung des individuellen Charakters. Aber da die Züge eines Gesichtes nicht der Charakter selbst, sondern nur das Symbol desselben sind, so wird auch nie die nüchterne und blinde Nachahmung der Malerei in das poetische Geheimniß der Individualität dringen, durch dessen Erfassen allein der Künstler dem Portrait wirkliches Leben einzuhauchen vermag. Der einzige, leider verstorbene Bastianini war in dieser Beziehung ein ächter Nachkomme der Donatello's, Mino's, Majano's und Rosselino's. Sarocchi bemüht sich zwar die Züge eines Gesichtes genau nachzubilden, stellt sie aber ohne höheren Zusammenhang und hart nebeneinander.

(Schluß folgt.)

Korrespondenzen.

St. Petersburg, Ende 1868.

Die diesjährige Ausstellung in den neuerdings geschmackvoll restaurirten, zum Theil ganz umgebauten Sälen der Akademie der Künste erfreute sich eines außerordentlich lebhaften Besuches. Sie zählte über 450 Nummern, von denen 27 der Skulptur, gegen 30 der Architektur, der Rest der Malerei angehörten.

Unter den Gemälden wog das Portrait stark vor, während die Historienmalerei nur durch sehr wenige Werke vertreten war. Trotzdem, daß alljährlich unter den Schülern der Akademie Konkurrenzen auf letzerem Gebiete veran-

staltet werden, liegt dieses Feld, besonders in der letzten Zeit, hier zu Lande fast völlig brach, was übrigens bei dem Mangel an geschichtlichem Sinne in der modernen russischen Gesellschaft nur natürlich ist. Einer weit größeren Gunst sowohl bei den Künstlern als beim Publikum erfreut sich die Landschaft, am beliebtesten aber ist das Genre. Charakteristisch für die russischen Genrebilder im Großen und Ganzen ist es, daß sie entweder die nackte Wirklichkeit mit photographischer Treue kopiren, oder daß eine trübe, düstere Stimmung in ihnen waltet: Beides Momente, die wir in ganz ähnlicher Weise in der russischen Belletristik wiederfinden. Zerrüttete Familienverhältnisse, ungleiche Ehen, verfehlter Lebensberuf, das sind Lieblingsgegenstände künstlerischer Darstellung, die bei den alljährlichen Ausstellungen in den mannigfaltigsten Variationen wiederkehren. Vor einigen Jahren zog ein allerdings von Talent zeugendes Gemälde: die Trauung eines verlebten vornehmen Mannes mit einem jugendlich schönen Mädchen, dem der tiefste Gram aus dem verweinten Gesichte blickt, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Im vorigen Jahre zeigte eines der am allgemeinsten bewunderten Bilder die soeben aus dem Wasser gezogene Leiche eines jungen Mädchens, offenbar eines jener unglücklichen Opfer des Leichtsinnes und trauriger socialer Verhältnisse.

Auch die diesjährige Ausstellung entbehrte dergleichen trübe Bilder nicht. Schurawlew hatte eine „Heimfahrt vom Balle" geliefert. Wir blicken in das Innere eines eleganten Wagens. Eine junge Frau in ausgesuchter Balltoilette sitzt, in schmerzlich süße Erinerungen versunken, da; neben ihr ist der Gemahl, ebenfalls im elegantesten Anzuge, zu welchem das rohe, widerwärtige Gesicht im unangenehmen Kontraste steht, in Folge des übermäßig genossenen Weines eingeschafen. Das Liebesweh, das aus dem sympathischen Gesichte der Unglücklichen spricht, gilt offenbar nicht diesem Manne. Kurz wir sehen die ganze Misère einer unglücklichen Ehe vor uns. Das Bildchen ist nicht schlecht; wenn aber das Publikum vor demselben stets in dichter Menge sich versammelte, so ist dies hauptsächlich dem so beliebten Sujet zuzuschreiben. Hierher gehört auch ein anderes Stück desselben Künstlers: ein Bauer, der als Lohnfuhrmann in der Stadt sein Brot verdient, kehrt in's Dorf zurück und findet, — daß sein Weib ihm untreu geworden. Von Gram und Wuth ergriffen, bedroht er die Unglückliche, die voller Angst und Scham zu Boden sieht. — Ein anderer Künstler, Lemoch, führte uns unter dem Namen „Familienunglück" eine trübe Scene vor Augen. In einem ärmlichen Stübchen liegt hinter einem Strohschirme der todtkranke Gatte. Auf einem abgerissenen Sopha sitzt das unglückliche Weib des Dahinscheidenden in tiefster Verzweiflung da; neben ihr die Mutter, die einem solchen Unglück gegenüber keine Trostgründe findet. Die Situation ist ganz klar bezeichnet, obgleich man den Sterbenden selbst nicht sieht, sondern nur das Fußende des Bettes. — Ohne Selbstmord ist es natürlich auch dieses Jahr nicht abgegangen. Hier wirft sich ein junges Mädchen von hoher Brücke in den Strom, dort ist soeben in einem Dorfe ein Todter aus dem Flusse gezogen worden, u. s. w.

Vergeblich suchte das Auge des Beschauers nach heiteren Gegenstücken zu diesen und ähnlichen trüben Darstellungen. Ein wahrhaft heiteres Gemälde fand sich nicht, es sei denn Korsuchin's „Rückkehr vom Jahrmarkte;" hier aber ist die Heiterkeit oder vielmehr ausgelassene Lustigkeit der drei Bauern, die sich so freundschaftlich umfaßt halten, durch den trunkenen Zustand der Betheiligten motivirt. Dieses Bild war jedenfalls eines der gelungensten Genrebilder der diesjährigen Ausstellung. Es ist frei von jenem widerwärtigen Cynismus, mit welchem die Trunkenheit gewöhnlich von hiesigen Malern dargestellt wird.

Perow, dessen realistische Genrebilder aus dem russischen Leben sich in den letzten Jahren eine bedeutende Popularität erworben haben und bis nach Paris wanderten, hatte auch dieses Mal ein paar Stücke ausgestellt, von denen das eine einen recht charakteristischen Moment aus dem Bauernleben schildert: an einem Schlagbaume, der einen die Schienen einer Eisenbahn schneidenden Dorfweg abschließt, steht eine Gruppe von Bauern und Bäuerinnen. Mit Staunen sehen sie die Lokomotive heranbrausen. Es ist dem Künstler nicht übel gelungen, den verschiedenen Eindruck wiederzugeben, den das bisher noch nicht erlebte Ereigniß auf die Landleute macht. Da ist ein alter Bauer, der starr vor Verwunderung dreinschaut; ein anderer lacht herzlich über den Besen, der vorne an der Lokomotive angebracht ist, um den Schnee von den Schienen zu fegen; ein dritter sieht sich die Sache mit größerem Ernst an und scheint seine Betrachtungen über den Hergang anzustellen.

Ein kleines Bild, welchem der Inhalt Interesse verleiht, ist dasjenige von Schurygin, welches der Katalog als: „Zeitgenössische Idealisten" bezeichnete. Es ist eine Satire auf jene jämmerliche Richtung in der modernen russischen Gesellschaft, die man als Nihilismus zu bezeichnen pflegt: in einer Stube, die von der unerquicklichsten Lüderlichkeit ihrer Bewohner zeugt — Bücher, Wein- und Bierflaschen, alles liegt durcheinander —, liest ein junger Mann, in dem noch vor Kurzem so beliebten „jungrussischen" Nationalkostüm, mit rohem und zugleich fanatischem Ausdruck und geballter Faust irgend einen, wahrscheinlich in die betreffende Richtung schlagenden Aufsatz vor. An ihn lehnt sich ein junges Mädchen mit kurz geschnittenem Haar, einer blauen Brille, eine Papiercigarette im Munde, der echte Typus einer „Nihilistin". Der Dritte im Bunde sitzt, den Hut auf dem Kopfe, reitlings auf einem Stuhle. Die geistige At-

mosphäre, die in diesen Kreisen herrscht, mit ihrer ganzen sittlichen Rohheit, ist jedenfalls gut getroffen, und es ist immerhin erfreulich, daß die Kunst dieser socialen Verwirrung gegenüber sich satirisch zu verhalten beginnt.

Von bedeutendem künstlerischem Werthe sind die sorgfältig ausgeführten römischen Scenen Rizzoni's, der unserm Publikum durch seine talentvollen Schilderungen des jüdischen Lebens schon seit lange rühmlichst bekannt ist. Allerliebste Kabinetstücke sind seine diesjährigen Gemälde: „das Innere einer römischen Osteria", das uns ein Stück echten italienischen Volkslebens zeigt, der „Besuch eines Kardinals im Kloster S. Onofrio in Rom", „eine Gemüsehandlung in Frascati", „das Innere des Refektoriums in dem Kapuziner Kloster zu Rom" u. s. w.

Der berühmte Genremaler Professor Schwertschkow, der die Leiden und Freuden des russischen Arbeitspferdes beredt zu schildern weiß, hatte dieses Mal nicht gerade Bedeutendes geliefert; sein englischer Jockey und seine beiden Jäger boten wenig Interesse. — „Die Braut, die den Verlobungsring zurückerhält", von Brijanski, ist ein Bild, das für den mit großer Lebhaftigkeit geschilderten Schmerz im Gesichte des unglücklichen Mädchens alles Lob verdient.

(Schluß folgt.)

Nekrologe.

† **Max Lohde,** der reichbegabte Berliner Historienmaler und unser fleißiger Mitarbeiter, ist am 18. Dezember 1868 zu Neapel gestorben. Er war der Sohn des Professors L. Lohde, der sich durch mehrere Schriften einen geachteten Namen in der Kunstwissenschaft erworben hat, und wurde in Berlin am 13. Februar 1845 geboren.

Von dem Vater früh in das Verständniß der erhabenen Schönheit der Antike, insbesondere in die Bötticher'sche Theorie der hellenischen Tektonik eingeweiht, brachte er zur Kunst, die er nach gründlicher Vorbildung zu seinem Lebensberufe erwählte, einen ernsten Sinn und eine hohe Auffassung mit. Er arbeitete einige Zeit unter der Leitung Julius Schnorr's von Carolsfeld zu Dresden, bis er auf Schnorr's besondere Empfehlung von dem Altmeister Peter von Cornelius in dessen letzten Lebensjahren noch als Schüler aufgenommen und seiner liebevollsten Förderung gewürdigt wurde. Daneben besuchte er die Klassen der Berliner Akademie und trug 1866 mit einer für sein Alter merkwürdig tiefen und reifen Darstellung, der letzten Scene aus Schiller's Braut von Messina, in der Kompositionsklasse den Preis davon.

Eine Studienreise in Schlesien, über die er, wie auch über eine spätere und die Ergebnisse seiner Betrachtungen auf der Pariser Weltausstellung, in Erbkam's „Zeitschrift für das Bauwesen" Bericht erstattete, erweckte sein lebhaftestes Interesse für einige aufgefundene Reste alter Sgraffito-Malereien, so daß er der Pflege dieser Technik, deren vortreffliche Wirkung und zugleich große Haltbarkeit er an jenen Proben kennen gelernt hatte, sich hinzugeben beschloß. Doch suchte er den Kreis ihrer Anwendung und die Reichhaltigkeit ihrer Mittel gegen die früheren Werke zu erweitern, und schuf sich mit hartnäckigem Fleiß und in unermüdlichen Versuchen, nach gründlichem Studium über die Natur der Materialien und die in Frage kommenden chemischen und physikalischen Processe ein Verfahren, welches er in allen feinen Theilen als seine eigene Erfindung in Anspruch nehmen durfte. Eine rationelle Zubereitung und Mischung des Kalkes gab demselben eine außerordentliche Härte und damit die möglichste Widerstandsfähigkeit gegen klimatische Einflüsse; Eisenoxyde und andere für den Kalk unangreifbare Substanzen ließen warme Töne in allen Farben erreichen, und eine eigenthümliche Behandlung der Oberfläche gestattete — lediglich durch Kratzen — die Erzeugung eines Mitteltones, der sich mit großem Vortheil zur inneren Zeichnung verwenden ließ und selbst in breiten Halbschattenparthien sehr wirksam wurde. Auch das Kalkiren der Pause wußte er durch Anwendung chemischer Mittel zu vereinfachen. — Hoffentlich werden wir nächstens das bisher geheim gehaltene Verfahren der Oeffentlichkeit übergeben sehen.

Die erste Gelegenheit, sich in dem neugeschaffenen Materiale zu versuchen, fand der zweiundzwanzigjährige Künstler Anfangs 1867 in dem Treppenhause des neuen Berliner Sophiengymnasiums. Die vier großen Kompositionen aus dem troischen Sagenkreise, die er dort bis zum August desselben Jahres, also vom ersten Entwurf bis zur Vollendung in sieben Monaten, ausführte, und die in chromolithographischen Nachbildungen von der Hand seines Freundes und treuen Beistandes Karl Becker mit einem selbstverfaßten Texte publicirt sind, haben bereits mehrfach an dieser Stelle Erwähnung gefunden.

Der fast ungetheilte und uneingeschränkte Beifall, den diese Arbeiten fanden, veranlaßte bedeutende neue Aufträge und von Seiten des Handelsministeriums eine Empfehlung des Verfahrens an die Regierungen zur Berücksichtigung bei der Ausstattung von öffentlichen Neubauten. Dem Künstler selbst aber wurde vom Könige ein außerordentliches Reisestipendium bewilligt, mit dem er auf ein Jahr nach Italien gehen sollte, um die dort noch vorhandenen älteren Sgraffiten zu studiren. Er trat in Folge davon von der akademischen Konkurrenz, an der er zur Erreichung desselben Zieles Theil genommen hatte, zurück, und widmete seine Zeit bis zur Abreise der Erledigung der übernommenen und zur Ausführung schon reifen Aufträge.

Diese letzten Werke des Künstlers haben wir jüngst dem Leser vorgeführt. Leider sollte sich die am Schlusse ausgesprochene Hoffnung, daß ihm die begeisternden Eindrücke Italiens in neue, höhere Bahnen leiten würden, nicht erfüllen. Eine rastlose Thätigkeit, an deren Ergebnissen die Leser der Zeitschrift oft theilzunehmen Gelegenheit gehabt, hatte die Kräfte des jugendlichen Körpers wohl allzusehr angespannt. In Rom befiel ihn eine Art von klimatischem Fieber, in Folge dessen er sich körperlich und geistig so schwach wie noch niemals fühlte. Er hoffte Heilung vom Luftwechsel und begab sich nach Neapel, zog sich hier jedoch bei einem Ausfluge nach Sorrent eine Erkältung zu und erkrankte am Typhus, dem er am 18. Dezember erlag.

Seine Reise ist an Ausbeute, auch für seinen specielleren Zweck, überaus reich gewesen. Von Seiten des Ministeriums ist Fürsorge getroffen, daß seine Reisenotizen und Zeichnungen auf's sorgfältigste gesammelt und nach Berlin geschafft werden, und es steht zu erwarten, daß sich daraus

noch manche werthvolle Frucht seiner Thätigkeit ergeben wird, wovon wir seiner Zeit nicht verfehlen wollen, Akt zu nehmen.

Für die Kürze seiner Laufbahn hat der jung dahingeraffte Künstler Erstaunenswerthes geleistet. Gediegene Bildung, männliches Streben, bedeutendes Können, offener Sinn für alles Edle und Große, ein selten reiner und liebenswürdig unbefangener Charakter zeichnete ihn aus. Mit ihm sinken schöne Hoffnungen zu Grabe.

B. M.

Wattier, Charles-Emile, ein Genremaler, der aus der Schule von Gros hervorgegangen ist und im Jahre 1800 in Paris geboren wurde, starb daselbst am 22. November v. J. Seine Darstellungen sind dem Leben der vornehmen Welt des 18. Jahrhunderts entnommen: auch hat er viele Dekorationsmalereien in Pariser Privathäusern im Rococogeschmack ausgeführt.

August Geist, ein trefflicher Landschaftsmaler, starb am 16. December v. J. zu München im Alter von 34 Jahren. Von seinen Werken erfreuten sich besonders die italienischen Landschaften, darunter namentlich eine große Ansicht von Rom des Beifalls der Kunstfreunde. Der jugendliche Meister hinterläßt einen reichhaltigen und wohlgeordneten Schatz von Studien und Skizzen, welche demnächst zur Auktion kommen sollen.

Personalnachrichten.

* **Wiener Akademie.** Aus Anlaß der Ueberreichung des früher von uns erwähnten prachtvollen „Missale Romanum“, welches der Kaiser von Oesterreich dem Papst Pius IX. zum Geschenk machte, wurden die mit der Ausführung dieses Werkes beschäftigten Mitglieder, Schüler und Beamten der Wiener Akademie durch päpstliche Orden ausgezeichnet. Direktor Ruben und Professor Führich erhielten das Kommandeurkreuz des Gregor-Ordens; die Professoren C. Blaas, P. J. N. Geiger, C. Mayer und L. Schulz das Ritterkreuz desselben Ordens; der Maler Franz Ruben, Architekt Groner und Schriftmaler Kanka das Ritterkreuz des Sylvester-Ordens. — Die Professoren Bauer und Radnitzky wurden in Anerkennung ihrer langjährigen ausgezeichneten Leistungen als Lehrer an der Bildhauerschule vom Kaiser von Oesterreich durch Verleihung des Franz-Josephs-Ordens ausgezeichnet.

S—t. **Theodor Pixis** hat für den König Ludwig von Bayern zwölf Federzeichnungen vollendet, deren Gegenstände Wagner'schen Opern entnommen sind.

Quirin Leitner, k. k. Hauptmann, Verfasser des in diesem Hefte von uns besprochenen Werkes über das Waffenmuseum des österreichischen Kaiserhauses, wurde zum Vorstande der genannten Sammlung ernannt. Daß die Wahl eine sehr glückliche ist, brauchen wir nicht weiter zu erhärten.

Professor Carl Piloty in München hat einen Ruf als Direktor der Akademie zu Berlin erhalten und soll gesonnen sein, denselben anzunehmen.

Die Dresdener Akademie ernannte die Maler Heinrich Hoffmann und Moritz Müller in Dresden, und Adolf Lier in München zu Ehrenmitgliedern.

Ludwig Richter in Dresden wurde vom Kaiser von Oesterreich durch Verleihung des Franz-Josephs-Ordens ausgezeichnet.

Konkurrenzen.

* **Bei den letzten Preisvertheilungen an der Wiener Akademie** erhielt die goldene Medaille des Kaiserpreises (60 Dukaten schwer) der Bildhauer Becher, die silberne der Bildhauer Tilgner; Gegenstand des Wettkampfs war eine Gruppe: „Sokrates vertheidigt den verwundeten Alkibiades“; im Fache der Architektur und der Malerei kamen nur je eine silberne Medaille zur Vertheilung. Um den Reichel'schen Preis entstand eine lebhafte Rivalität zwischen den Arbeiten der Bildhauer Benk („Genofefa“) und Düll („Pietà“), welche beide große Verdienste aufwiesen und zu schönen Hoffnungen Anlaß gaben. Die Entscheidung fiel endlich zu Gunsten des Erstgenannten aus, dessen Arbeit an Originalität der Erfindung und seiner Beseelung der „Pietà“ überlegen ist. Da die Worte des Stiftungsbriefes des Preisgebers auf letztere Eigenschaft besonderes Gewicht legen, mußten die Vorzüge der Gruppe Düll's zurückstehen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Aus Düsseldorf.** So kurz und dunkel auch die winterlichen Tage sind, so reichhaltig waren doch in letzter Zeit unsere permanenten Kunstausstellungen mit neuen Werken beschickt, von denen manche ein mehr als gewöhnliches Interesse erregten. Ein großes Fruchtstück mit Römerglas von J. W. Preyer darf als eins der vollendetsten Bilder im Genre des Stillleben bezeichnet werden, die in neuerer Zeit gemalt worden sind. Zeichnung, Farbe und Durchführung waren gleich lobenswerth und die Spiegelung des Ateliers und des Künstlers im Römerglas mit bewunderungswürdiger Wahrheit wiedergegeben. Auch die kleinen Thierstücke von C. Jutz und G. Süß erfreuten durch ihre treffliche Behandlung. Ebenso die Porträtpferde von Emil Volkers, die den Ruf ihres Autors auf's Neue bewährten. Interessanter im Gegenstand und gleich rühmenswerth in Auffassung und Durchführung waren die Genrebilder von Rudolf Jordan, von F. Wischebrink, „Vor dem Festtage“ betitelt, und von Hubert Salentin, von denen das letztere besonders ansprach: Ein alter Hirt bringt in einem Korb ein „Findelkind“ und neugierig und mitleidig eilen die Bewohner des Bauernhofes herbei, dasselbe zu empfangen. „Die letzten Tage von Pompeji“ nach Bulwer's Roman von Roland Risse, der auch ein hübsches Porträt ausgestellt hatte, fallen mehr ins Gebiet der Historienmalerei. Bei überaus leichtem Kolorit ließ das Bild durch die gezwungene und gekünstelte Haltung der Figuren gleichwohl kalt und stand den früheren biblischen Kompositionen Risse's nach. Ganz vortrefflich hingegen war Otto Mengelberg's „Gang nach Emaus“, wohl das beste Werk des begabten Künstlers. Neben den Bildnissen von Professor Th. Hildebrandt, Frau Marie Wiegmann, Scheurenberg und Frl. Helena Richter muß dasjenige des Fürsten zu Hohenzollern Sigmaringen von L. Schäfer anerkennend hervorgehoben werden, insofern es wiederum das schöne Talent des jungen Künstlers für charakteristische Aehnlichkeit und malerische Wirkung bekundete. — Zu den Landschaften übergehend, haben wir besonders des herrlichen Bildes „Klosterbrand“ von Lessing zu gedenken, welches aus der Arthaber'schen Galerie in den Besitz des Fürsten Lichtenstein übergegangen ist und sich gegenwärtig hier befindet, um im Auftrage der bekannten Verlagshandlung von Julius Buddeus von W. von Abbema gestochen zu werden. Das Gemälde ist zu bekannt, als daß es nöthig wäre, seine großen Vorzüge hier näher hervorzuheben; wir können uns darauf beschränken, das allgemeine Aufsehen zu constatiren, welches es bei Künstlern und Laien gemacht hat. Andreas Achenbach erfreute uns ebenfalls mit drei Bildern, von denen zwei deutsche Landschaften waren, das dritte aber eine Ansicht von Ponte Venere. Vielleicht minder glücklich als andere Schöpfungen des unermüdlichen Meisters, überraschten sie wieder durch die virtuose Behandlung, die keine Schwierigkeiten mehr zu kennen scheint. Eine große Ansicht eines romantischen Städtchens am Rhein von G. Pulian zeigte die längst bekannten guten Eigenschaften dieses Künstlers, während die „Weinernte“ von Hugo Becker uns mit tiefer Wehmuth erfüllte, da es das letzte Bild des reich begabten jungen Malers war, der es in schwerer Krankheit schuf und erst wenige Tage vor seinem allzufrühen Tode vollendete. Ungemein heiter und sonnig in der Stimmung, verrieth nur die bei Becker ungewohnte Flüchtigkeit der Ausführung, daß so traurige Umstände die Hand des Künstlers beschleunigt hatten. — Eine große Landschaft von August Keßler gelangte durch eine eigenthümlich bleiche gelbliche Farbe nicht zu der Wirkung, die ihre schöne Komposition und gediegene Zeichnung hätte hervorbringen müssen. Trefflich dagegen war das „Motiv vom Ostseestrand“ von C. von Perbandt und recht verdienstlich die „Gegend aus Schottland“ von August Becker, der „Wasserfall aus der Schweiz“ von H. Pohle, das Waldbild von Fahrbach, sowie namentlich die Abendlandschaft von August Weber. Von Josef Kehren, Heinrich Mücke, G. Süß u. A. waren dann noch neue Zeichnungen ausgestellt und von J. Reiß zwei hübsche Statuetten. — Haben wir nun auf die bedeutenderen Schöpfungen unserer Düsseldorfer Maler einen Rück-

blick geworfen, so erübrigt uns noch der vielen Werke auswärtiger Künstler kurz zu gedenken, welche die Ausstellung von Bismeyer und Kraus jüngst zur Anschauung brachte. Da waren zwei interessante Bilder von Th. Kaufmann in New-York, „Freigelassene Sklaven nach dem Lande der Freiheit ziehend“ und „Indianer überfallen einen Eisenbahnzug“, von denen besonders das letztere zu loben ist. Ferner das große Historienbild: „Moses beschützt die Töchter Jethro's am Brunnen“ von Ernst Kirchbach in Dresden, die acht Kartons zu den Fresken in der Villa Lingg bei Lindau von J. Naue in München, Roma, Germania und die sechs Heldenkönige des germanischen Stammes aus der Völkerwanderung darstellend, eine effektvolle Landschaft von Hlavacek in Wien, das virtuos gemalte Bild „Falstaff in seiner Kneipe“ von Ed. Grützner in München, sowie Genrebilder von C. Cretius in Berlin, A. von Werner in Karlsruhe, Körle und Quaglio in München und Landschaften von Kotsch in Karlsruhe, Bromeis in Kassel und mehreren Andern. — Die hiesige Kunstakademie wird in den nächsten Monaten ihr hundertjähriges Bestehen mit entsprechenden Feierlichkeiten festlich begehen und bei dieser Gelegenheit soll dem langjährigen, hochverdienten Direktor derselben, Wilhelm von Schadow, auf dem Schadow-Platz ein Denkmal errichtet werden. Ueber das Programm verlautet bis jetzt noch nichts Näheres. Wir werden nicht unterlassen, seiner Zeit näher darauf zurückzukommen.

* **Auf der dritten allgemeinen deutschen Kunstausstellung** in Wien wurden außer den in Nr. 1 der Kunst-Chronik aufgezählten*) noch folgende Werke angekauft: Makart „Moderne Amoretten“ 5000 Fl. (Graf Palffy), Fr. Voltz „Kühe“ 270 Fl. (Frau Dr. Seeburg), Spitzweg „Einsiedlei“ 260 Fl. (Herr R. Bosch), E. Schleich „Landschaft“ 800 Fl. (Herr Plach), Dreßler „Felsige Waldlandschaft“ 450 Thlr. (Herzog Aug. v. Coburg), Victor Müller „Faust“ 800 Fl. (Herr Plach), Hans Brunner „Landschaft“ 150 Fl. (Herr Rogge), Böscher „Landschaft“ 280 Fl., ferner Schilcher „Studienkopf“ 100 Fl., R. Geyling „Studienkopf“ 130 Fl. und J. Schwemminger „Aquarell“ 150 Fl. (Verein zur Beförderung der bildenden Künste in Wien), Barthelmeß „Stich nach B. Vautier“ 20 Fl. (Herr von Todesco), Melchior Fritsch „Gebirgslandschaft“ 450 Fl., Fr. Friedländer „Weinkoster“ 200 Fl., Fr. Schilcher „Neapolitanischer Sackpfeifer“ 300 Fl., Leop. Böscher „Kastell im Etschthale“ 450 Fl., Leop. Munsch „Holzschlag“ 400 Fl., R. Hausleitner „Kaiser Josef“ 400 Fl., C. Kratzer „Ziegenmädchen“ 250 Fl., Anton Karinger „Aus Albanien“ 400 Fl., P. Böheim „Mädchen mit dem Vogel“ 180 Fl., C. Riedel „Studienkopf“ 200 Fl., R. Geyling „Kriegerkopf“ 100 Fl., A. Lier „Kanal bei Schleißheim“ 1000 Fl., Anton Seitz „Zitherspieler“ 1800 Fl., R. S. Zimmermann „Neuer Most“ 2500 Fl., P. Hartmann „Rastende Schiffszieher“ 800 Fl., H. Bayer „Bei Sonnenuntergang“ 30 Fl., C. Schlesinger „Kornernte bei aufsteigendem Gewitter“ 900 Fl., H. Winter „Vor dem Gewitter“ 300 Fl., J. Schilling „der Abend“ und „die Nacht“, Gypsabgüsse, zusammen 600 Fl., E. Plüchardt „Italienerin“ 450 Fl., A. Seel „Motiv aus Venedig“ 2000 Fl., R. Heck „Campo Vaccino in Rom“ 800 Fl., O. Gebler „Schaafe“ 700 Fl., H. Bayer „Aus dem Spreewalde“ 347 Fl., H. Winter „Stelldichein“ 230 Fl., O. Preß „Mondlandschaft“ 200 Fl., F. Ingenmey „Genrebild“ 500 Fl., J. Geertz „Störende Heimkehr“ 500 Fl., Litschauer „Böses Gewissen“ 1000 Fl., J. Blaas „Pferdstudie“ 100 Fl., Anna Peters „Blumenstück“ 130 Fl., P. Peters „Genrebild“ 80 Fl., Junker „Lauschende Mutter“ 345 Fl., O. v. Thoren „Ackernde Ochsen“ 2000 Fl., P. Baumgartner „Erhörter Bittgang“ 2200 Fl., R. Beischlag „Briefkasten“ 700 Fl. Außerdem wurden in Folge der Ausstellung Bilder bestellt bei den HH. Fr. Fiedländer, H. Gude (3 Bilder) und Jos. Hoffmann. Der gesammte, durch die Ausstellung hervorgerufene Umsatz beläuft sich demgemäß auf 127 Bilder und 2 plastische Werke im Gesammtwerth von 87,927 Gulden ö. W., gewiß ein außerordentlich günstiger Erfolg!

Die Wiener Künstlergenossenschaft hat die Dauer ihrer diesjährigen Ausstellung vom 15. April bis Ende Mai festgestellt. Unbedingt zugelassen zur Ausstellung werden nur Kunstwerke, deren Urheber eine besondere Einladung erhalten haben oder die von Lokalgenossenschaften korporativ für die Ausstellung eingesandt werden. In beiden Fällen trägt die Künstlergenossenschaft die Hin- und Rückfracht. Alle übrigen Kunstwerke haben sich der Prüfung der Aufnahmsjury zu unterwerfen; unbedingt ausgeschlossen sind alle schon früher in Wien ausgestellt gewesenen Gegenstände.

*) In jener Notiz, S. 5, Sp. 2 ist in der 12. Zeile Schönn statt Schöne zu lesen.

Die vereinigten süddeutschen Kunstvereine von Augsburg, Stuttgart (Würtembergischer Kunstverein), Wiesbaden (Nassauischer Kunstverein), Würzburg, Fürth, Nürnberg (Albrecht Dürer-Verein), Bamberg, Bayreuth, Hof und Regensburg haben ihre Einladung zur Beschickung ihrer gemeinschaftlichen permanenten Ausstellungen für 1869 erlassen. Die Mitgliederzahl der verbundenen Vereine beträgt 5500 und das zu Bilderankäufen verfügbare Kapital 14,000 Gulden. Die Transportkosten der Kunstwerke tragen die Vereine, ausgenommen wenn ein Künstler sein Werk während des Laufes zwischen den 10 verbundenen Vereinen zurückverlangt. (Vergl. das Inserat in Nr. 6 der Kunstchronik).

Kunstunterricht.

S—t. **Münchener Kunstgewerbeverein.** Mit Beginn des Januar wurde vorläufig in dem nunmehrigen Geschäftslokal, Promenadegasse 2/1 unter Leitung des artistischen Vorstandes Adolf Seder ein Zeichnungssaal eröffnet, in welchem Vereinsmitglieder, sowie Gesellen und Lehrlinge von solchen mit Benutzung der Vereinsbibliothek Entwürfe zu kunstgewerblichen Gegenständen herstellen und sich hierbei jeden erwünschten Rath erholen können. Ebenso können bei demselben Entwürfe zu Kunstgewerbs-Gegenständen bestellt und Aufschlüsse erholt werden und zwar von 9—12 Uhr Morgens und 6—8 Uhr Abends.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters, ein Führer zu den merkwürdigsten Baudenkmalen am Rhein und seinen Nebenflüssen, herausgegeben von Dr. Fr. Bock. Köln und Neuß. 1. u. 2. Lieferung, mit Holzschnitten. gr. Lex. 8.

Der bekannte rheinische Kunstarchäolog hat mit dieser Lieferung ein populäres Unternehmen begonnen, zu dessen Illustrirung ihm die Mittel von einer Anzahl von Kunstfreunden aus dem hohen Adel und der Geistlichkeit Rheinlands zur Verfügung gestellt wurden. Außerdem hat der Kronprinz von Preußen dem Unternehmen seine hohe Protektion geliehen. Auf diese Weise war es möglich, trotz der stattlichen Ausstattung und der reichen Illustration den überaus billigen Preis von 5 Sgr. für jedes Heft stellen zu können. Vorläufig ist es auf die Publikation von zwei Serien mit je 12 Heften abgesehen, deren jedes ein einzelnes Bauwerk monographisch behandelt. Das erste Heft bringt die ehemalige Abteikirche von St. Vit zu M. Gladbach mit perspektivischer Ansicht, Grundriß und Details, die sich auch auf die innere Ausstattung, Taufstein und Altäre erstrecken. Der Text giebt die Baugeschichte und die Beschreibung der Kirche und ihrer Merkwürdigkeiten in populär gehaltener Darstellung. Das zweite Heft behandelt die Stiftskirche in Oberwesel. Wir kommen auf das Unternehmen zurück, sobald eine größere Anzahl von Lieferungen vorliegt.

Woltmann's „Holbein und seine Zeit“ wird gegenwärtig in's Englische übersetzt und die Uebersetzung demnächst bei Bentley in London erscheinen.

* **Von Schnaase's „Geschichte der bildenden Künste“** ist soeben die erste Abtheilung des dritten Bandes der neuen Auflage erschienen. Dieselbe umfaßt auf 19 Bogen des bedeutend engeren Drucks dieser Auflage den Inhalt von 15 Bogen der früheren; die Vermehrung ist daher eine noch ansehnlichere als bei den ersten Bänden. Der Halbband behandelt die altchristliche Kunst des weströmischen Reichs und das Byzantinerthum. Auf beiden Gebieten war eine Fülle neuer Specialforschungen zu verarbeiten, wobei sich der Verfasser der kundigen Mithülfe des Dr. J. R. Rahn zu erfreuen hatte. Dieser steuerte auch einige der Illustrationen bei, mit welchen das Buch, wie die früheren Bände, geziert ist. Wenn die Erweiterungen, wie es nach dem Stande der mittelalterlichen Kunstforschung zu erwarten ist, im Verlaufe des Werkes noch

bedeutenderen Raum in Anspruch nehmen, dürfte sich wohl eine Trennung in zwei selbständige Bände — namentlich bei dem schon in der ersten Auflage so starken vierten Bande — von selbst ergeben. — Beigeheftet ist ein Karton zum letzten Bogen von Bd. 1 der neuen Auflage, welcher durch eine Versetzung mehrerer Zeilen des Schlußkapitels entstellt war.

F. L. **Versteigerung der Galvagni'schen Sammlung in Wien.** Binnen wenigen Wochen steht den sich fortwährend vergrößernden Kreisen der Kunstfreunde und Sammler ein Ereigniß von nicht gewöhnlicher Bedeutung bevor. Es ist dies die Versteigerung der Bildersammlung des im vorigen Jahre verstorbenen Herrn Peter Ritter von Galvagni, die im März durch den Kunsthändler Georg Plach in den Räumen des neuen Wiener Künstlerhauses abgehalten werden wird: eine Versteigerung, gegen welche das, was die Saison den Wienern bisher an Auktionen brachte, als leichtes Geplänkel gegen den nun folgenden Atillerie-Angriff auf die Passionen der Kunstliebhaber erscheint. Ritter von Galvagni war ein Kunstfreund, dem in seinen freien Stunden das Umgebensein von Kunstwerken Bedürfniß, und die Beschäftigung mit ihnen Erholung von seiner vielfachen und angestrengten geschäftlichen Thätigkeit war. Er war kein Sammler, der die Ambition gehabt hätte, eine eigentliche Galerie sich zu bilden oder nach einer bestimmten oder einseitigen Richtung hin Vollständigkeit anzustreben; die Bilder, die er besaß, waren Theile seine Hausrathes, der Schmuck seiner Zimmer. So trägt diese Kunstsammlung in ihrer Gesammtheit einen, man könnte sagen, individuellen Charakter, die Neigung und Vorliebe ihres ehemaligen Besitzers spiegelt sich in ihr in klarer Weise ab. Daß die Auswahl beinahe durchgängig die eines feinen und geläuterten Geschmackes ist, legt ein ehrenvolles Zeugniß ab für das Kunstverständniß des ehemaligen Besitzers. Der großen Mehrzahl nach enthält die Sammlung Gemälde neuerer Meister; doch ist auch das 16. und 17. Jahrhundert mit einigen bemerkenswerthen Werken vertreten. Aus dem demnächst erscheinenden Kataloge, der etwa 120—130 Nummern zählen dürfte, heben wir nachstehend Einiges heraus. Giov. Batt. Moroni: männliches Portrait von ernstem bedeutendem Ausdrucke, eines der wenigen, mit vollem Namen und Jahreszahl (1551) bezeichneten Bilder dieses Meistes. Sassoferrato: betende Madonna, von seltener Kraft des Kolorits bei schönster Durchführung. A. Varatore: Danae mit dem goldenen Regen. Paolo Veronese: Portrait, schön und von guter Erhaltung. Domenichino: mythologische Scene. Orazio Farinati: interessante Allegorie auf die Stadt Verona; von Guardi einige besonders schöne Venezianer Ansichten, u. s. w. Von den Bildern der altdeutschen und niederländischen Schule erwähnen wir: Bartholomäus Zeitblom: ein Heiliger. Ein tüchtiges, dem Holbein zugeschriebenes Portrait. Terburg: Tricktrackspieler, sehr fein. Weenix: Stillleben, von höchster Durchführung. Asselyn: Landschaft. Ferner Werke von Ph. von Champaigne, Dietrich, Liotard u. A. — Daß unter den Modernen die Wiener Schule, namentlich in ihren Spitzen, gut vertreten ist, versteht sich von selbst. Wir begegnen z. B. zwei vortrefflichen Arbeiten von Gauermann; von Waldmüller nennen wir ganz besonders den „Weihnachtsabend in einer Bauernstube", ein Bild, das durch seine Klarheit, Kraft und Energie des Vortrages an die Meisterleistungen eines Teniers erinnert. Für den früh verstorbenen hochbegabten Raffalt hatte Galvagni eine besondere Vorliebe; wir begegnen in der Sammlung einer ziemlichen Zahl seiner Bilder; ferner Pettenkofen, Amerling, Remi van Haanen, Straßgeschwandtner &c. Reich und gut gewählt sind die Werke der deutschen, französischen und belgischen Malerei der Gegenwart; wir finden zahlreiche Namen besten Klanges, wie Achenbach, Becker, Braekeleer, Verboeckhoven, van Schendel, Schelfhout, Bossuet, de Notre, Verschuur, Troyon, Lenfant de Metz, de Dreux, Caron, Diaz, und endlich, als die Perle des Ganzen, „Egmont's Vorbereitung zum Tode" von Louis Gallait. Zu hoffen wäre nur, daß das Beste der Sammlung Wien erhalten bleiben und nicht in die Fremde, über den Rhein oder Kanal wandern möge!

R. Weigel's nächste Kunstauktion, welche am 25. d. Mts stattfindet, bringt die hinterlassenen Sammlungen des bekannten Kunstkenners J. A. Börner in Nürnberg (Doubletten), W. Flachenecker in München und Hochheim in Leipzig zur Versteigerung. Die Blätter der Börner'schen Sammlung zeichnen sich durch vorzügliche Erhaltung und unbeschnittenen Papierrand aus. Der Katalog umfaßt 3000 Nummern, von denen gegen 300 auf Handzeichnungen kommen.

Von den Ludy'schen Radirungen nach den drei Kompositionen von A. Rosenthal, welche das Ammenmärchen vom Klapperstorch illustriren, hat der Verleger (Kuntzmann u. Co. in Berlin) eine neue billigere Ausgabe veranstaltet, worauf wir unter Hinweis auf die nähere Besprechung der ungemein zart ausgeführten Blätter in Nr. 20 des II. Jahrgangs d. Bl. aufmerksam machen.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Die Wiener Künstlergenossenschaft** hat in der Angelegenheit des Baues der kaiserlichen Museen auch neuerdings wieder eine Resolution an das k. k. Ministerium des Innern gerichtet. Fand sie es auch nicht mehr für nöthig, wie der Architekten- und Ingenieur-Verein, dem Ministerium den Künstler zu bezeichnen, den man in ganz Wien — und in sämmtlichen kompetenten Kreisen Deutschlands — für die geeignete Kraft zur Bewältigung einer so hohen und ernsten Aufgabe hält, so geht doch aus dem nahezu einstimmig gefaßten Votum klar genug hervor, daß man die bisherige büreaukratische Weise, wie man in dieser Sache verfahren, in Künstlerkreisen entschieden für verwerflich und gefahrbringend erachtet. Die Künstler betonen mit vollem Recht, daß die Erbauung eines so großartigen monumentalen Werkes dem frei schaffenden künstlerischen Genius überlassen werden und derselbe vor der Fessel beengender und nicht reiflich genug überlegter Programme u. dgl. bewahrt bleiben müsse. Nach diesen eklatanten Aeußerungen der gesammten Kunstwelt Wiens, gegen die sich auch nicht eine einzige nennenswerthe Stimme öffentlich erhoben hat, wird man sich an entscheidender Stelle wohl schwerlich dazu entschließen können, den verhängnißvollen Spruch der Jury einfach gut zu heißen, sondern hoffentlich noch einmal an eine kompetente Instanz — und zwar eine internationale — appelliren.

B. M. **Der Umbau des alten (Schinkel'schen) Museums in Berlin** ist am 17. December v. J. auch im Abgeordnetenhause bei der Vorberathung des Etats zur Sprache gekommen, leider zu einer Zeit, wo die anderwärts beleuchteten vier Gutachten kaum erschienen und noch keiner öffentlichen Besprechung unterzogen waren. — Es handelte sich um die Bewilligung der dritten Rate von 20,000 Thalern zur Erneuerung des Mauerputzes und des Daches des älteren Museums. Der Abgeordnete v. Hennig fragte, ob mit Bewilligung dieser Position nicht bereits der Entscheidung über den projektirten Umbau im Innern des Museums zur Herstellung von Oberlicht vorgegriffen werde. Gegen eine solche Maßregel hätten sich sehr gewichtige Stimmen erhoben, und es sei bereits im vorigen Jahre darauf hingewiesen worden, daß das Haus die erforderlichen Mittel nur nach Einholung eingehender sachverständiger Gutachten bewilligen werde. — Der Abgeordnete Duncker wünschte gleichfalls zu erfahren, welchem der drei vorliegenden Gutachten über den Umbau des Museums, die von der berufenen Specialkommission und dem Professor Magnus, der Akademie der Künste und der technischen Baudeputation des Handelsministeriums herrühren, das Kultusministerium zu folgen gedenke. — Der Kultusminister erklärte darauf, daß das Gutachten der gemischten Komission, zu der auch Künstler gehörten, an den beiden höchsten Stellen für Fragen der öffentlichen Architektur, dem Senat der Akademie und der Abtheilung für das Bauwesen im Handelsministerium, geprüft sei; in der Hauptsache (?) stimmten die Entscheidungen überein, sofern sie sämmtlich mehr oder weniger Oberlicht empfehlen. (Das ist eben nicht die Hauptsache, sofern darin sogar Waagen und die sonst nicht auf seiner Seite Stehenden übereinstimmen, wenigstens, wenn es sich nur um den Nordsaal und die nach den Höfen gelegenen Säle handelt; die Hauptsache ist, ob Beibehaltung der bisherigen Raumtheilung oder nicht, ob Kompartimente mit Oberlicht oder Säle). Oberlicht könne ohne Risiko und finanzielle Opfer, — denn die Erneuerung des Zinkdaches und die Herstellung des Glasdaches kosten ungefähr dasselbe, — auch ohne irreparablen Schaden für das Gebäude und seine Kunstschätze bei der bevorstehenden Reparatur versuchsweise (in welchem Sinne? in welcher Ausdehnung?) für einzelne Säle zur Anwendung kommen, so zwar, daß die Fensterverkleidung, die kein Auge stören würde (das bestreitet die Baudeputation mit den besten

Gründen von der Welt!), im Falle des Mißlingens wieder beseitigt werden könne. Wie es mit solchem Beseitigen steht, weiß man wohl. Demnach scheint es also, als würde die wichtige Angelegenheit baldigst durch Hinstellung eines fait accompli beendigt werden.

+ **Berlin.** Ueber die Besetzung der Stellen des verstorbenen Gemäldegaleriedirektors Waagen und des Generaldirektors von Olfers, der bis zu seiner definitiven Enthebung vom Amte Urlaub nachgesucht und erhalten hat, ist noch nichts bestimmt. Die beiden ältesten höheren Museenbeamten, der Direktor der Kunstkammer v. Ledebur und der Generalsekretär Dielitz, sind in Gemeinschaft mit den Professoren Hotho, Lepsius und Curtius mit der interimistischen Leitung der Verwaltungsgeschäfte beauftragt worden.

* **Schutz des künstlerischen Eigenthums.** Bei der letzten deutschen Künstlerversammlung in Wien wurde beschlossen, der Berliner Lokalgenossenschaft aufzutragen, bei dem norddeutschen Bundestage alle Schritte zu thun, welche zur Regelung der seit so langer Zeit schwebenden Frage über den Schutz des artistischen Eigenthums führen können. Bevor noch die demzufolge von der Berliner Genossenschaft eingeleiteten Verhandlungen beendet waren, hat sich das Norddeutsche Bundeskanzleramt an den Hauptvorstand der deutschen Kunstgenossenschaft in Wien mit der Aufforderung gewendet, aus den norddeutschen Kunststädten Berlin, Düsseldorf und Dresden Delegirte zu bezeichnen, welche Ende d. M. nach Berlin berufen werden sollen, um als Sachverständige den Berathungen der betreffenden Kommission beizuwohnen. Die Wahlen der Delegirten wurden vom Hauptvorstande den Lokalgenossenschaften der genannten Städte überlassen. Hoffentlich werden wir bald von günstigen Resultaten der Berathungen zu berichten haben.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 39.
Die Beiträge Böhmens zur Abtheilung älterer Kunstwerke in der Ausstellung des österr. Museums in Prag. — Die Schulen in und um Reichenberg. — Zur Hebung der Spitzenindustrie im böhmischen Erzgebirge. — Das Holz als Rohstoff für das Kunstgewerbe.

Christliches Kunstblatt. Nr. 12.
Ueber die goth. Baukunst, ein Vortrag von W. Lotz. (Schluß). —

Gewerbehalle. Nr. 12.
Krystallschleiferei und Goldschmiedekunst. Von Val. Teirich (Schluß). — Griechisch-römischer Fries in gebranntem Thon. — Thürsturzverzierung von der Kathedrale zu Chartres. — Bordüren von Ledereinbänden in der Rathhausbibliothek zu Schw. Hall, aus dem 16. Jahrh. — Gefäßverzierung nach etruskischen Vorbildern. — Tapetendessin nach dem ciselirten Felde an einem Uhrkasten des 17. Jahrh. — Moderne Gegenstände: Brunnen aus Gußeisen; Wandarm für Gasbeleuchtung; Spiegel mit Wandtischchen; Ofenschirm; Fauteuil; maurische Gartenthür; Goldwaaren. — Schmiedeeiserne Gitterfüllung vom St. Veitsdom in Prag, (17. Jahrhundert).

Chronique des Arts. 1868. Nr. 49—52.
La Statue de Don Pedro. — La salle du parlement italien. — Nos monuments druidiques à sauver. — Corresp. de Londres. — Règlement pour l'exposition publique des ouvrages des artistes vivants pour l'année 1869. — Le musée Schongauer à Colmar. Par Eug. Müntz. — Séance publique annuelle de l'académie des Beaux-Arts. — Société française de gravure. — Les livres pour le nouvel an. Par Ph. Burty. — Les arts en Alsace. — Nécrologie (Delemer; Aug. Delacroix; R. Eug. Julien; Ch. Em. Wattier)

Journal des Beaux-arts. Nr. 22 u. 23.
Journal d'un archéologue: Introduction; Huy; St. Paul (Waas); Audenarde; Basel. — Encore le monument de Charlemagne. — Jan Mostert.

Art Journal. December.
The Picture-Gallery of the Hermitage, St. Petersburg. IV. By James Dafforne (Illustrated). — The painted Window in the Parliament House, Edinburgh. — Royal Academy of Berlin-Exhibition. — Triennial Exhibition at Ghent. — Leigh Hunt. — The Royal Armory of England XII., XIII., XIV. By the Rev. C. Boutell. (Illustrated). — The French Gallery-Exhibition of British and Foreign Artists. — The Dudley Gallery-Exhibition — Pinxton China, etc. By Llewellynn Jewitt, F. S. A. (Illustrated). — Tooth's Winter Exhibition. —

Die Nummer 8 der Kunst-Chronik wird Freitag den 5. Februar ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

5. Februar.



Nr. 8.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe $1^{1}/_{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Der Gesetzentwurf für den Norddeutschen Bund betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst.

▽ Durch die gefällige Vermittelung des Norddeutschen Bundeskanzler-Amtes liegt uns der auf Veranlassung der Preußischen Regierung über den königlich Sächsischen Antrag wegen Herbeiführung eines Bundesgesetzes zum Schutze des geistigen Eigenthums ausgearbeitete Entwurf vor, welcher, dem Bundesrath am 30. November v. J. überreicht, seither Gegenstand der Beurtheilung von Seiten der einzelnen Regierungen gewesen ist, und über dessen Redaktion von Ende Januar d. J. an eine Kommission von Sachverständigen, u. A. auch von Delegirten der Deutschen Kunstgenossenschaft aus Berlin, Düsseldorf und Dresden, in Berlin berathen sollte.

Die Wichtigkeit eines Norddeutschen Bundesgesetzes für das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst veranlaßt uns, den Entwurf an dieser Stelle zu besprechen, auch auf die Gefahr hin, für die Sachverständigen-Berathung selbst damit zu spät zu kommen.

Die Bestimmungen über das Urheberrecht an „Werken der bildenden Künste" stehen in Abschnitt III. §. 44 bis 55 des Entwurfes (anschließend handeln Abschnitt IV. §. 56. 57. von „Geographischen, naturwissenschaftlichen, architektonischen und ähnlichen Abbildungen," Abschnitt V. §. 58 bis 62 von „photographischen Aufnahmen nach der Natur"); zu Grunde gelegt ist das preußische Gesetz vom 11. Juni 1837, für das Gebiet der bildenden Kunst aber mit sehr wesentlichen Neuerungen, auf deren Besprechung wir uns im Nachstehenden beschränken wollen. Der Verfasser des Gesetzentwurfs hat nämlich im Ganzen diejenigen Forderungen acceptirt, welche seit einer Reihe von Jahren durch die Deutsche Kunstgenossenschaft wiederholt aufgestellt und in einem (1864) von Dr. Kühns in Berlin ausgearbeiteten Gesetzentwurf präcisirt worden sind. Der Entwurf anerkennt, im Gegensatz zu den meisten bestehenden Gesetzgebungen, ein ausschließendes Verbietungsrecht des Urhebers gegen jede Art von Nachbildung des Originals, welches dem Urheber solange zusteht, bis er dasselbe auf einen Anderen übertragen hat (nur bei Bestellung von Kunstwerken nach specieller Angabe oder Idee geht dasselbe in Mangel ausdrücklichen Vorbehalts auf den Besteller des Originals über; bei Portraits erwirbt es mit dem Kunstwerke die portraitirte Person.) Erlaubt sind nur: „Kopien, welche nicht, weder mittelbar noch unmittelbar, zum Gelderwerb dienen sollen; Nachbildungen von öffentlich auf Straßen und Plätzen aufgestellten Kunstwerken, und Nachbildungen, welche als eigenthümliches Werk der Kunst erscheinen"; als letztere gelten aber nicht und sind demnach verboten: Nachbildungen mittelst anderen Kunstverfahrens, Uebertragungen aus dem Malerischen in's Plastische und umgekehrt, sowie Nachbildungen nach Nachbildungen, endlich alle Nachbildungen an Erzeugnissen der Industrie. Rechtmäßige Nachbildungen genießen gleichen Schutz wie Originalwerke; die Baukunst ist nach den Motiven, da sie „den bildenden Künsten nicht beigezählt zu werden pflegt" gänzlich ausgeschlossen. Die Anmeldung bei einer Norddeutschen Eintrags-Rolle ist nicht nothwendig, begründet aber die Vermuthung der Autorschaft für denjenigen, auf welchen sie lautet. Es wird nach freiem Ermessen von Sachverständigen auf Entschädigung bis zu 10,000 Thlr. gegen jede unbefugte Nachbildung irgend welcher Art erkannt, und, wie es scheint, (die Fassung des Gesetzes ist hier zweifelhaft)

auch ohne Nachweis eines Schadens eine Strafe von 50 bis 1000 Vereinsthalern, oder im Unvermögens-Fall entsprechende Gefängnißstrafe verhängt werden können. Dem Künstler ist also nicht nur jeder mögliche Ertrag seiner Arbeit garantirt, er kann auch aus rein persönlichen Gründen jede ihm mißfällige Nachbildung seines Werkes nach dem Verkauf und nach der Veröffentlichung desselben untersagen (die Motive citiren das Beispiel: „der Künstler hält vielleicht die seinem Werke zu Grunde liegende Idee für sittlich gefährlich — würde nicht darein willigen, seine pikante und interessante Arbeit der großen Masse des Publikums mitzutheilen“); — wie man sieht ein so weitgehender Schutz, wie ihn die Künstler nur wünschen können.

Nur in einem Punkte weicht der Gesetzentwurf von den Forderungen der Kunstgenossenschaft ab: er setzt die Schutzfrist von den geforderten üblichen dreißig Jahren nach dem Tode des Urhebers auf zehn herab, in der Erwägung, daß im Interesse der Verkehrs- und Handelsfreiheit der gegen früher ausgedehntere Rechtsschutz durch eine Verkürzung der Frist kompensirt werden müsse.

In der That werden aus dem ausschließenden Nachbildungsverbot so viele lästige Hemmungen des Kunstverkehrs entstehen, daß man auch eine zehnjährige Schutzfrist nach dem Tode des Autors noch bedenklich lang finden muß. Beispielsweise: Ludwig Richter's Holzschnitte werden bekanntlich häufig als farbige Zeichnungen auf Porzellan, in Holzmalerei ꝛc. nachgebildet; für alle diese Fälle bedarf es in Zukunft der Erlaubniß des Urhebers und jede Dilettanten-Zeichnung riskirt Strafe und Beschlagnahme, wenn sie durch eine der beliebten Wohlthätigkeits-Lotterien in den Kunstverkehr eintritt. Oder: will ein Kunstfreund ein Schnorr'sches Bibelbild als Wandzierde in Sgraffitto oder Cornelius' Glaubensschild in Relief nachbilden lassen, so muß die Erlaubniß des Urhebers oder Rechtsnachfolgers eingeholt werden, soll der Kopist nicht Strafe riskiren. — Ist dies bei Lebzeiten der Künstler schon lästig, so ist es doch ausführbar, und selten wird der Urheber eine unschädliche Nachbildung hindern wollen; aber gegenüber den Rechtsnachfolgern, die in den meisten Fällen unbekannt sind, wird diese Vorschrift fast zu einem absoluten Verbot des Nachbildens überhaupt.

Nach unserer Ueberzeugung ist das ganze Zugeständniß eines ausschließenden Verbietungsrechts der Einzelkopie eine verhängnißvolle Verirrung. Möge man, wie der Bundestags-Gesetzentwurf bestimmte, die Einzelkopie unverkaufter Originale verbieten, so wird dem berechtigten, namentlich dem doch in erster Linie wichtigen materiellen Interesse des Künstlers vollkommen genügt; denn im persönlichen Interesse derselben ihre Werke gegen unwürdige Nachbildung gesetzlich schützen zu wollen, das geht über die Gränzen der staatlichen Justizpflege hinaus (Vgl. den beachtenswerthen Aufsatz von ×. ϑ. Recensionen 1864. S. 233.)

Und diese unterschiedslose Behandlung des Verbietungsrechts jeder Nachbildung benachtheiligt entschieden ein Gebiet derselben, welchem die nothwendig erachtete Verkürzung der Schutzfrist gerade so schädlich werden dürfte, als sie für das Verbot der Einzelkopie dringend geboten erscheint, nämlich die mechanische Vervielfältigung von Werken der Kunst.

Die Praxis des Kunstverkehrs muß Vervielfältigungsrecht und Nachbildungsverbot allezeit als zwei verschiedene Dinge auseinanderhalten. Letzeres ist nach dem Verkauf des Werkes in der Regel dem Künstler nur noch von persönlichem Interesse; er wird es überhaupt sehr selten an Andere veräußern und sich vielmehr die Freiheit eigener Wiederholungen vorbehalten. Das Recht mechanischer Vervielfältigung aber wird ihm nur dann vom Erwerber (Verleger) honorirt, wenn der letztere sich und seine Erben in der Ausbeutung desselben lange geschützt sieht, und wir überlassen es den deutschen Kunstverlegern, zu beurtheilen, ob die Motive des Gesetzentwurfes mit Recht aussprechen: „Die durch Vervielfältigung in den artistischen Verkehr eintretenden Werke seien meistens als Luxusgegenstände einem großen Wechsel des Geschmacks und der Mode unterworfen und der kunsthändlerische Werth eines Werkes pflege meist nach einem Zeitraum von 10 bis 12 Jahren vollkommen verschwunden zu sein.“ Wir meinen: die Gewährung der längeren Schutzfrist für Vervielfältigung hat die segensreiche Folge: daß dem Urheber bei Lebzeiten der Genuß des Lohnes zu Theil wird, dessen Betrag ihm der Verleger in Hoffnung eines lange geschützten Ertrags gewährt, und unter der Verkürzung der Frist werden gerade die Urheber gediegener, von der Mitwelt oft nicht belohnter Schöpfungen leiden, zu deren Verlag sich doch ein den inneren Werth erkennender Verleger entschließt.*)

Das Verbot gegen industrielle Nachbildung hat unter Ausschluß der Architektur, also auch der dekorativen Ornamentik und ohne gleichzeitigen Erlaß eines Musterschutzgesetzes keine wesentliche Bedeutung.**)

---

*) Die buch- und kunsthändlerische Sachverständigen-Kommission, welche zur Beurtheilung des Gesetzentwurfs im Januar in Leipzig tagte, hat sich ebenfalls für Beibehaltung der dreißigjährigen Schutzfrist post mortem ausgesprochen. Von Wichtigkeit erscheint diese Ausdehnung des Schutzes namentlich gegenüber solchen Kunstwerken, welche von vornherein zum Zwecke der Vervielfältigung geschaffen wurden, vor allen also Holzzeichnungen, bei denen das Original selbst unter der Hand des Holzschneiders zu Grunde geht. Auf dem Felde der Illustration greifen Buch- und Kunsthandel völlig in einander, und es gäbe in der That nichts Widersinnigeres, als wollte man etwa den begleitenden Text eines Pletzsch'schen Bilderbuches dreißig Jahre über den Tod des Verfassers hinaus schützen und den Schutz für die Zeichnungen schon zehn Jahre nach dem Tode des Künstlers aufhören lassen.

A. d. R.

**) Es sei hierzu bemerkt, daß architektonische Abbildungen, welche im Wege des Buchhandels veröffentlicht werden, denselben

Wir wissen nicht, welchen Gang die Berathungen im Schooße der Sachverständigen-Kommission und des Bundesrathes nehmen werden. Die betheiligten Künstler mögen aber noch einmal erwägen, ob das ausschließende Nachbildungsverbot, für welches unseres Wissens mehr die rührigsten als die hervorragendsten Mitglieder der deutschen Künstlerschaft agitirt haben, wirklich ein „Lebens-Interesse" derselben bildet und ob es gerathen ist, diesem Monopol zu Liebe auf die alte Schutzfrist gegen mechanische Vervielfältigung zu verzichten.

Moderne Skulpturwerke und Restaurationsarbeiten in Siena.

Im Spätherbst 1868.

(Fortsetzung.)

Sarocchi's Werke sind zahlreich und er hatte das Glück, abgesehen von den genannten Aufträgen, auch von verschiedenen Kunstfreunden Siena's ansehnliche Bestellungen zu bekommen. Unter Anderem machte er für die Villa des Grafen Saracini zu Castelnuovo eine überlebensgroße Statue des Michelangelo, die er mit vorgestrecktem Fuße im Begriff zu meißeln, darstellte, sowie als Brunnenfigur einen Knaben, der einen Fisch an sich drückt. Bei zartem Gliederbau besitzt der Knabe eine übermäßige Größe und macht gewaltsame Kraftanstrengungen, da der Fisch fast noch größer als er selbst ist. Der Kopf des Knaben ist dick, sein Hals in häßlicher Weise eingezogen. Es ist nichts von der naiven lieblichen Rundheit der Formen darin, mit der die Meister der Frührenaissance solche Stoffe behandelt haben.

Eine Bacchantin, die sich betrunken zurücklehnt, ist eine von den vielen glatten und ideenleeren Schöpfungen, wie sie die Jetztzeit liefert. Sie befindet sich gegenwärtig in Edinburg. Zu derselben Klasse von Kunstwerken gehört ein unbekleidetes ruhendes Mädchen, das der Künstler eben modellirt. Für den Kirchhof der Misericordia in Siena, wo auch Duprè's Pietà steht, hat Sarocchi eine ganze Anzahl Monumente geliefert, deren bedeutendstes er noch in Arbeit hat. Dasselbe stellt die über dem Sarkophag pyramidal geordnete Gruppe von Glaube, Liebe, Hoffnung dar. Die Gewandfigur des Glaubens in der Mitte, mit Kelch und Kreuz, ist eine von jenen phantasielosen religiösen Skulpturen im Stile Duprè's. Zu ihrer Linken etwas tiefer wird die Gruppe der Caritas zu stehen kommen, welche das Beste am Monument ist, obschon der rechte Arm der säugenden Mutter so roh und unkünstlerisch, wie nur möglich, sich legt. Die Figur der Hoffnung ist dagegen ganz trostlos. Von Portraitbüsten sind die von Carlo Milanesi, ein energischer Kopf, vom Priester Gaselli, von einem Senatoren aus Asinalunga und die von Duprè die besten. Zu Sarocchi's wirklich befriedigenden Sachen gehören ein anmuthiger Fischerknabe, ein Genius des Todes, bei welchem dem Künstler offenbar Donatello's Bronze-David im Bargello zu Florenz vorschwebte, und einige Genregruppen, die, zuerst im Großen ausgeführt, nachher auf einen kleineren und den wahren Maßstab reducirt worden sind. Das größere Exemplar der „ersten Lesestunde" war in der Pariser Ausstellung und befindet sich jetzt zu Berlin in Privatbesitz. Ein Mädchen lehrt ein Kind lesen. Die Zierlichkeit der Gruppirung tritt besonders im kleineren Maßstab angenehm hervor. Die kleinere Gruppe ist im Besitze des Marchese Nerli zu Florenz. Die andere dieser Genregruppen: „das erste Gebet" ward im größeren Maßstab gleichfalls von einem florentiner Liebhaber erworben, doch macht auch hier die mit großer Liebe ausgeführte Wiederholung im Kleinen einen harmonischeren Eindruck. Endlich hat Sarocchi das Monument des Giuseppe Pianigiani in S. Domenico von Siena vollendet, welches Beccheroni, ein anderer sienesischer Bildhauer, bei seinem Tode 1855 unvollendet zurückließ. Hier ist an den drei allegorischen sitzenden Figuren des Handels, der Architektur und der Physik wieder jene obenerwähnte aristokratische Würde oder Etikette bemerklich, die auch bei Duprè so oft, z. B. an den drei Reliefs von Tugenden an der Basis der Statue Pius' II. in S. Agostino, zu finden ist.

(Schluß folgt.)

Korrespondenzen.

St. Petersburg, Ende 1868.

(Schluß.)

Unter den Landschaften, deren viele sehr unbedeutend und geschmacklos waren, heben wir vor Allem die Werke Orlowski's und Dücker's rühmend hervor. Die drei von Orlowski ausgestellten Landschaften aus der Krym zeichnen sich durch ihr gesundes, naturwahres Kolorit so wie durch korrekte Zeichnung aus. Namentlich ist es dem Künstler gelungen, die üppige Vegetation, welche die Südküste der Krym charakterisirt, wahr wiederzugeben. Dücker hatte „ein Getreidefeld nach der Ernte" sowie zwei Darstellungen von der Insel Rügen geliefert. Während das erste Gemälde an einer etwas krankhaften undurchsichtigen Färbung leidet, sind die beiden andern sowohl in der

---

Schutz wie alle anderen für wissenschaftliche Zwecke ausgeführten und veröffentlichten Zeichnungen genießen und in Bezug auf die Dauer des Schutzes den literarischen Erzeugnissen gleichgestellt werden sollen. Auch dieses unbedingte Verbot der Nachbildung hat seine bedenklichen Seiten, da es der Ausstattung wissenschaftlicher Handbücher für Schul- und Unterrichtszwecke unnöthige Schwierigkeiten bereitet. So gut wie das wörtliche Citiren anderer Autoren und die Benutzung ihrer Geistesprodukte zur Herstellung von Anthologien erlaubt ist und bleiben soll, sollte auch die Aufnahme einzelner Kopien aus monographischen Publikationen in kunstgeschichtlichen Handbücher und Sammelwerke unter Angabe der Quellen billigerweise gestattet sein. A. d. R.

Stimmung als auch in der Zeichnung vortrefflich. Das eine derselben zeigt uns einen Sumpf. Schilf und hohes Gras werden vom Sturme gepeitscht. Es regnet. Durch die dichten Wolken, welche den ganzen Vordergrund tief beschatten, bricht ein Sonnenstrahl, der einen Hügel und ein Feld im Hintergrunde scharf beleuchtet. Der Lichteffekt ist außerordentlich schön. Fast ebenso gelungen ist dem Künstler ein drittes Gemälde: „Eine Küstenlandschaft“. — Professor Bogoljubow, der durch seine Seestücke auch in Deutschland rühmlich bekannt ist, hatte eine Ansicht Palermo's sowie eine des goldenen Horns geliefert. Die gewandte Darstellungsart, die man an diesem Künstler gewohnt ist, macht sich auch hier wieder in angenehmer Weise geltend; doch sind diese beiden Bilder nicht gerade hervorragende Leistungen. — Einen „Fichtenwald“ von Schyschkin möchte ich wegen der naturwahren Schilderung noch erwähnen.

Einige nicht üble Landschaften in Aquarell hatten Wereschlagin und Willie geliefert. Hierher rechne ich namentlich mehrere italienische Landschaften des Ersteren und einige Städtebilder des Letzteren aus Belgien und von der Mosel. Die Ansichten des Heidelberger Schlosses von demselben Künstler sind zwar in der Zeichnung treu, in der Farbe aber durchaus verfehlt, ja geradezu schmutzig.

Von den sehr wenigen geschichtlichen Bildern nenne ich: Jacobi's „Kardinal von Guise“, dem das Haupt des in der Bartholomäusnacht ermordeten Admirals Coligny gebracht wird. In eleganter, etwas theatralischer Haltung sitzt der Kardinal da. Vor ihm liegt der Rosenkranz. Mit mephistophelisch triumphirender Miene schaut er das Haupt seines Freundes an, das ihm ein Krieger soeben in einer Schatulle abgeliefert hat. Die Komposition des Bildes ist besser als die etwas flüchtige Ausführung; eine gewisse Effekthascherei, die sich namentlich in der grellen Beleuchtung kundthut, schadet dem Bilde entschieden. Viel gediegener ist Huhn's: „Am Vorabend der Bartholomäusnacht“. Ein alter Mann in adeliger Tracht näht mit zitternder Hand das weiße Kreuz an seinen Hut. Dieses ist das ärmliche Süjet des Gemäldes. Die Ausführung aber läßt nichts zu wünschen übrig; Zimmerdekoration und Kostüm sind historisch treu, die Zeichnung ist durchaus korrekt, die Aufregung und Hast, die sich im Gesichte und der ganzen Stellung des Alten ausspricht, ist mit außerordentlicher Lebhaftigkeit geschildert. Die Farben zeugen von feinem Geschmack, wie die ganze höchst sorgfältige Ausführung von gediegenem Fleiße des Künstlers. Kurz, es ist ein vortreffliches historisches Genrebild, und war das am besten gemalte Stück der ganzen Ausstellung. „Der Falkenier“ aus dem 17. Jahrh., von Litowschenko ist eine fleißige Kostümstudie. Auch die Gestalt des jungen Mannes ist ansprechend und gut gemalt. Von ähnlichem Interesse sind die Bilder von Schwarz: ein Eilbote aus dem 16. Jahrhundert, ein Strelitze und ein Wallfahrtszug des Zaaren“ (17. Jahrh.). Alles nicht eigentlich historische Bilder. Ein positives geschichtliches Thema fehlt ihnen. Es ist, streng genommen, nichts weiter als historischer Hintergrund, Kostüm, Dekoration, es sind gleichsam nur Vorstudien zu einem geschichtlichen Gemälde aus jener Zeit, allerdings aber sehr gründliche und ausgeführte Studien. Auch die vortrefflichen Federzeichnungen von der Hand desselben Künstlers: eine Falkenjagd Iwan's des Schrecklichen und eine Verlobungsscene aus jener Zeit, gehören hierher. Auf dem ersteren Bilde ist es dem Künstler gelungen, den Charakter jenes grausen Tyrannen, der in den letzten Jahren so vielfach der geschichtlichen Forschung und der künstlerischen und poetischen Darstellung zum Gegenstande gedient hat, mit wenigen Zügen treffend anzudeuten. Ein weiteres historisches Genrestück ist das Gemälde Makowski's: „Aus dem Leben der Bojaren am Ende des 17. Jahrhunderts“. Eine hübsche, schüchtern zu Boden blickende Bojarentochter reicht einem stattlichen Mann einen Becher Weines. Es ist Leben und Frische in der Darstellung.

Die diesjährigen Konkurrenzarbeiten, denen „Diogenes, der seine Schale zerbricht, da er einen Knaben mit der hohlen Hand Wasser schöpfen sieht“ und „der verlorene Sohn“ als Themata zu Grunde lagen, haben zu keinen nennenswerthen Leistungen geführt. — Eine ruhende Bacchantin von Tutrjumow machte sich durch gute Zeichnung wie durch warmes Kolorit bemerkbar. — Unter der verhälnißmäßig sehr bedeutenden Anzahl von Portraits waren neben vielen unbedeutenden Leistungen manche gelungene Stücke, doch nichts geradezu Hervorragendes, so daß ich diesen Theil der Ausstellung mit Stillschweigen übergehen kann.

Die Abtheilung für Skulptur war hauptsächlich durch Lawretzky, Brodsky und Kamensky vertreten. Lawretzky hatte eine allerliebste Kindergruppe in Marmor geliefert: ein Knabe zeigt der jüngeren Schwester einen Vogel, den er in der Hand hält. Beide Kinder sind nackt. Es ist ein idealer Zug — bekanntlich eine Seltenheit bei russischen Künstlern — in der Darstellung. Unter den Brodsky'schen Bildwerken zeichnete sich ein Amor, welcher der Unschuld (einem schönen Mädchen) von Liebe flüstert, durch sorgfältige Ausführung (in Marmor) aus. Ein Grabdenkmal, einen Engel der Hoffnung darstellend, von demselben Künstler, ebenfalls in Marmor, schön gearbeitet, ist oberflächlich und manierirt. Kamensky hatte den vom hiesigen Publikum natürlich mit großer Anerkennung aufgenommenen Versuch gemacht, ein ganz realistisches Werk zu schaffen. Eine junge Mutter, in ein einfaches Tuch gehüllt, das über der Brust mit einer Nadel zusammengesteckt ist und keinerlei malerische Falten zuläßt, sieht auf das auf ihren Knien schlafende Kind herab. Allgemein ward die Einfachheit der Darstellung und der tief wehmüthige Ausdruck im Gesichte der jungen Mutter gerühmt. Mir scheint, die Leistung werde der so beliebten

naturalistischen Richtung wegen überschätzt. Ich habe dem Ausdruck in den Mienen der Mutter kein Interesse abgewinnen können. Unter den vielen Skizzen und Statuetten Mehnert's gefällt mir sein „Präsident Lincoln“ am besten. Das ist eine in ihrer Einfachheit höchst charakteristische Gestalt!

Das Konkurrenzthema: „der gefesselte Prometheus“ hatte zwei talentvolle Bearbeiter, Dylew und Snigirewsky gefunden. Beide Künstler haben es verstanden, den Schmerz und die Angst des Gequälten zu lebhaftem Ausdruck zu bringen.

Die zu der Ausstellung eingesandten architektonischen Projekte waren ziemlich dürftig ausgefallen. Von Interesse sind die photographischen Ansichten der vor einigen Jahren vom Professor Resanow in Wilna in russischem Stile ausgeführten Kirchenbauten. Der sehr talentvolle Künstler hat mit großem Geschick die Schwierigkeiten, welche dieser Stil bietet, überwunden und zum großen Theile wirklich erfreuliche Leistungen zu Wege gebracht. **E. D.**

München, im December.

S—t. Werfen wir einen Blick auf das, was die Architektur in München im verflossenen Jahre geleistet hat, so finden wir den Privatbau ganz darniederliegend, den offiziellen dagegen mit großer Rührigkeit betrieben. Bei der neuen Braunauer Eisenbahn sind die Arbeiten in vollem Gange, das Polytechnikum wurde so weit fertig, daß die Anstalt eröffnet werden konnte, auf dem neuen Rathhaus wurde das Dachgerüste errichtet, das Schulhaus am Anger nach Zenetti's Plan erbaut und die kleine Gasteigkapelle in romanischem Stil nach der Anordnung des Prof. Kuhn vom Architekten Marggraff renovirt. Das Polytechnikum ist bereits in der Zeitschrift von sachkundiger Feder gewürdigt, so daß wir hier darauf verzichten können. Das Schulhaus am Anger, in moderner Renaissance, macht vielen Effekt, es gleicht eher einem Palast als einer Schule. Zwei weibliche Sandsteinfiguren von Wagmüller, der technische und der elementare Unterricht, schmücken den Giebel. Die Gasteigkapelle wurde mit einem Feskogemälde von Jul. Frank, Maria als Helferin von der Menschheit angerufen, geziert. Die Haidhauser Kirche und das Maximilianeum rücken allmälig ihrem Ausbau entgegen, während der neue Friedhof vor Kurzem, wie bereits gemeldet, eingeweiht, nächstes Jahr zuverlässig vollendet werden wird. Recht unerquickliche Geschichten haben wir von der neuen Kirche in Giesing und der zweiten protestantischen zu melden. Zu dem Bau der ersteren, die im gothischen Stile nach des Ingenieurs Dollmann Plänen ausgeführt werden wird, hatte der Magistrat seiner Zeit 100,000 Gulden hergegeben, aber mit dem Hinzufügen, daß man nichts mehr geben werde. Der Bau war aber noch nicht bis über die Fenster gekommen, als das Geld bereits aufgezehrt war. Als die Kirchenverwaltung sich noch einmal an den Magistrat wandte, wies dieser das Ansinnen ab, indem man ausgerechnet hatte, daß noch gegen 200,000 Gulden für den Bau und die Inneneinrichtung nöthig seien, was den Herren doch zu viel war. In Betreff der Erbauung einer zweiten protestantischen Kirche wünschte die Kirchenverwaltung und die Mehrzahl der betheiligten Bevölkerung, daß man die Türkenallee dazu unentgeltlich hergeben möge; allein dies war dem Magistrat nicht genehm, weil er den Bewohnern der östlichen Vorstädte, die in letzter Zeit vielfach zu kurz gekommen, gern etwas zuwenden wollte. Obwohl auch die Gemeindebevollmächtigten und die eingesetzte Kumulativkommission sich für den obigen Platz entschieden, so wurden der Magistrat dennoch nicht eines Besseren belehrt. Schließlich ist nach langem Verhandeln, wie schon gemeldet, ein Platz an der Gabelsberger Straße angekauft und damit die Sache zu Gunsten des nördlichen Stadttheils zum Austrag gebracht.

Daß drei neue Kunstschulen in München eröffnet wurden, wird den aufmerksamen Lesern dieser Blätter nicht entgangen sein. Es sind die polytechnische, die Kunstgewerbeschule und die Kunstschule für Mädchen und Frauen. Die letztere erfreut sich eines guten Aufschwunges, der nur durch vielseitige Unterstützung möglich wurde. Die Prinzen Otto und Adalbert gaben einen Geldbeitrag. Der Hofphotograph Albert übersandte Photographien nach verschiedenen Meistern und landschaftliche Aufnahmen nach der Natur, Direktor Kreling in Nürnberg dagegen 70 Stück Gipsabgüsse. Mit Januar wird eine neue Klasse errichtet, für welche der bekannte Historienmaler W. Lindenschmit als Lehrer gewonnen wurde. Die nächste Sorge des Vereins bezieht sich auf die Errichtung einer weiteren Klasse, welche ausschließlich dem Zeichnen und Malen für industrielle Zwecke dienen soll.

Dresden, im Januar.

c. Auch in Dresden wird gegenwärtig die kunstindustrielle Frage ventilirt. Ein Kreis angesehener Männer, an deren Spitze der geh. Finanzrath von Nostitz-Wallwitz und Regierungsrath Dr. Wießner stehen, hat sich nach dem Vorgange anderer Länder und Städte zur Begründung eines „Vereins zur Hebung der Kunstgewerbe“ vereinigt. Als Aufgabe betrachtet dieser Verein zunächst die Anlegung einer Sammlung mustergiltiger Vorbilder für die verschiedenen Kunstgewerbe, sowie einer Fachbibliothek; hiernächst die Veranstaltung öffentlicher Vorträge zur Förderung des Kunstsinnes und des Kunstverständnisses, die Ausschreibung von Preisaufgaben, die Ausstellung vorzüglich gelungener Erzeugnisse der Kunstindustrie und die Vermittlung zwischen Gewerbtreibenden und Künstlern Behufs Beschaffung von Musterzeichnungen und Modellen. Was den direkten Weg betrifft, durch Fachschulen zur Heran-

bildung tüchtiger industrieller Künstler einzuwirken, so glaubt der Verein seinem Zwecke vorläufig am ersprießlichsten zu dienen, wenn er an bestehend Zweckentsprechendes sich anlehnt und so der vom Staate unterhaltenen „Schule für Modelliren, Ornamente und Musterzeichnen" ebenso wie der kürzlich von einigen Dresdner Privaten begründeten „Kunstgewerbeschule" fördernd die Hand bietet. Die Mittel zur Erreichung dieser Vereinszwecke sollen theils durch laufende Jahresbeiträge, theils durch zu erhoffende Beiträge in Geld oder nach Befinden Sammlungsgegenständen beschafft werden. Dagegen wird den Vereinsmitgliedern der unentgeltliche Besuch der Sammlungen, Ausstellungen, wie die Benutzung der Bibliothek und andere Vergünstigungen gewährt. — Im Laufe des nächsten Sommers wird in Dresden ein Rietschel-Museum eröffnet, das die Modelle und Abgüsse der Werke Rietschel's in möglichster Vollständigkeit bietet. Ferner gedenkt man Rietschel's Kolossalbüste auf einem reichgeschmückten Sockel an dem Orte aufzustellen, welcher noch vor wenig Jahren die bescheidene Werkstätte des Künstlers trug, aus welcher die Mehrzahl seiner Werke hervorgegangen. Bereits ist von Sr. Majestät dem Könige dieser Platz auf der Brühl'schen Terrasse dem Rietschel-Komité für diesen Zweck überlassen worden und das genannte Komité hat einen Aufruf veröffentlicht, in welchem derselbe sich zunächst an die Bewohner Dresdens und Sachsens, „aber nicht minder auch an alle Deutsche, die mit gerechtem Stolz auf das letzte und größte Werk des verklärten Meisters, den Triumph deutscher Bildnerei, hinblicken", mit der Bitte wendet, „durch ihre Spenden die Mittel zu einem Denkmal zu schaffen, welches Rietschel's Namen an der Stätte seiner künstlerischen Thätigkeit verewigen soll". Das Rietschel-Komité besteht aus Sr. k. Hoheit dem Prinzen Georg wie den Herren Dr. C. G. Carus, J. Schnorr v. Carolsfeld, L. Gruner, E. Hähnel, H. Hettner, J. Hübner und R. Kohlschütter. — Die Maler Heinrich Hofmann und Moritz Müller hier, ingleichen Adolph Lier in München sind kürzlich zu Ehrenmitgliedern der hiesigen Kunstakademie ernannt worden. Ferner macht der akademische Rath bekannt, daß, nachdem sich kein als zur Bewerbung um das akademische Reisestipendium berechtigt anzusehender Kupferstecher angemeldet hat, die Reihenfolge für Zuerkennung des Reisestipendiums im Jahre 1869 an erster Stelle die Bildhauerei trifft.

Prof. Hähnel hat einen herben Verlust erlitten. Sein einziger Sohn, der als Bildhauer zu schönen Hoffnungen berechtigte, ist im Süden, wo er Heilung von schwerer Krankheit suchte, gestorben. —

Seit November ist die Ausstellung des Kunstvereins wieder geöffnet. Für den anfänglich herrschenden Mangel an interessanten Novitäten entschädigten die in der letzten akademischen Ausstellung vom Verein zur Verloosung angekauften Werke, welche sämmtlich im Vereinslokal ausgestellt waren und unter denen sich diesmal recht gute Arbeiten befanden. Der Verein hat gegen 6000 Thlr. in diesem Jahre zu Ankäufen verwendet. Auch bezüglich des Vereinsblattes ist von der kürzlich stattgefundenen Generalversammlung eine günstige Wahl getroffen worden. Es wurde zu diesem Zwecke ein Kupferstich von Burger nach dem, unter dem Titel „Minne" bekannten, poetisch empfundenen Bilde Kachel's bestimmt. In den letzten Tagen waren zwei der „Verbindung f. hist. Kunst" angehörende Bilder: „der Tod Cäsar's" von Piloty und „die Ueberführung der Leiche Otto III." von Baur hier ausgestellt, Bilder, über welche die Meinung sehr getheilt war, wenn man auch allgemein die glänzende Technik des erstgenannten anerkannte. Von sonstigen Arbeiten, welche neuerdings zur Ausstellung kamen, ist eine trefflich behandelte große Aquarelle von E. Oehme hervorzuheben; ebenso erfreuten die Studien und Skizzen von E. Hübner und W. Rau.

Nekrologe.

* **Clemens von Zimmermann** starb am 24. Januar zu München im 80. Lebensjahre. Er war zu Düsseldorf geboren und ein Schüler Langer's, kam zuerst als Lehrer nach Augsburg und fand später durch Cornelius in München dauernde Beschäftigung und Anstellung. Sowohl in der Ludwigskirche als bei den Arkadenfresken und der malerischen Ausschmückung der Residenz war er mitbeschäftigt. Als Hauptaufgabe aber wies ihm der Meister die Ausführung der Fresken in dem Loggiengange der alten Pinakothek zu. Zimmermann hat außerdem zahlreiche Oelgemälde, theils Portraits, theils historische Gemälde, vorzugsweise religiöser Gattung, ausgeführt. Er war wegen seines conciliauten, auf Herzensgüte und wahrer Bildung begründeten humanen Wesens bei Künstlern und am bayerischen Hofe beliebt und geachtet, und genoß die besondere Gunst König Ludwig's I., der ihn zum Centralgalerie-Direktor erhob. Bis 1865 bekleidete er diese Stelle, behielt jedoch auch nachher noch die Verwaltung der neuen Pinakothek und Glyptothek bei, während die Direktion der alten Pinakothek bekanntlich an Ph. Folz überging. Zimmermann war mit mehreren bayerischen und auswärtigen Orden ausgezeichnet.

Paul Huet, Landschaftsmaler, geboren in Paris 1804, starb daselbst am 9. Januar. Aus der Schule von Gros hervorgegangen, schloß er sich der romantischen Richtung der zwanziger Jahre an, die in die Landschaftsmalerei das Stimmungsbild einführte. Er trat im Jahre 1827 zum ersten Male öffentlich auf und zwar mit einer Ansicht von La Flère. Neben Rousseau und Dupré zählte er zu den bedeutendsten neueren Landschaftsmalern Frankreichs. Bezüglich seiner Bedeutung als Künstler sei auf Jul. Meyer's Geschichte der modernen französischen Malerei (S. 741) verwiesen.

B. **Benjamin Kratz**, ein Genremaler der Düsseldorfer Schule, starb den 14. Januar nach langen Leiden in der Irrenanstalt zu Neustadt-Eberswalde. Den 2. Dezember 1829 in Braunschweig geboren, bezog er früh die Akademie zu Düsseldorf und wurde später Schüler von Chr. Böttcher. Seine Gemälde, welche meist Scenen aus der Zopfzeit behandelten, machten ihn jedoch weniger bekannt, als seine thätige Mitwirkung bei den vom Künstlerverein „Malkasten" veranstalteten Festen, und seine vorzüglichen Darstellungen der Damenrollen in theatralischen Aufführungen, wozu ihn eine hübsche Persönlichkeit und sein ganzes Wesen besonders befähigten, fanden allseitige Bewunderung. Vor einigen Jahren siedelte er nach Berlin über und verfiel dort in jene unheilvolle Geisteskrankheit, von der er nicht wieder genesen sollte.

Personalnachrichten.

S—t. **Professor Karl Piloty** hatte, wie bereits gemeldet, einen Ruf an die Akademie von Berlin als Direktor erhalten, lehnte jedoch ab. König Ludwig II. hat Anstalten treffen lassen, daß die persönlichen Verhältnisse des Künstlers, seine Stellung an der Akademie zu München und die Verhältnisse dieser selbst in entsprechender Weise geregelt werden, um ihn zum Verbleiben zu bewegen. Auch ertheilte der König dem Kultusministerium den Auftrag, sofort das Bild: „Einzug des Germanikus in Rom", wovon der Künstler sein Verbleiben abhängig gemacht hatte, zu bestellen. Das Bild wird vor der Hand auf Rechnung der kgl. Kabinetskasse gesetzt und dann erst in das Budget der nächsten Finanzperiode eine Position eingestellt, welche die Kammern zu genehmigen haben werden. Zugleich erhielt Piloty das Ritterkreuz des Verdienstordens der bayerischen Krone. Auch von Seiten der städtischen Behörde ging eine Deputation an den Künstler, um ihn zum Bleiben zu vermögen und ihn zu bitten, seiner Zeit das neue Rathhaus mit einem Wandbilde zu schmücken.

S—t. **Der Aegyptologe Prof. Lauth** in München wurde mit Belassung seines vollen Gehaltes in den Ruhestand versetzt, um ihm die Möglichkeit zu geben, sich ganz seinen wissenschaftlichen Forschungen zu widmen. Zugleich wurde er zum Konservator der ägyptischen Sammlung und zum Ehrenprofessor der Universität ernannt.

+ **Professor Friedrich Eggers in Berlin** hält in diesem Winter wieder auf Veranlassung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen einen Cyklus von zwölf Vorlesungen aus der Geschichte der griechischen Kunst, deren erste am 6. Januar stattgefunden hat.

Der Bildhauer Duprè in Florenz ist an Rossini's Stelle zum correspondirenden Mitgliede der französischen Akademie erwählt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

+ **Berlin.** „Für ausgezeichnete Kunstwerke auf der diesjährigen akademischen Kunstausstellung" haben auf den Vorschlag der Akademie der Künste folgende Künstler goldene Medaillen erhalten, und zwar die große goldene Medaille für Kunst: Max Schmidt; Ferdinand Pauwels; Graf von Kalkreuth in Weimar; Wilhelm Riefstahl; Constantin Cretius und Georg Bleibtreu in Berlin; — die kleine goldene Medaille für Kunst: Eduard Müller und Eduard Mayer (beide Bildhauer) in Rom; Rudolph Henneberg, Paul Meyerheim und Gustav Spangenberg in Berlin; Tommaso Aloisio Juvara (Kupferstecher) in Neapel; Albert Bierstadt in New-York; Alfred Kindler; Nikutowski und Franz Ittenbach in Düsseldorf; Jens Jerichau (Bildhauer) in Kopenhagen. Wir verweisen desfalls auf unseren Kunstausstellungsbericht, und tragen hier nur einige Bemerkungen über die dort sehr kurz oder gar nicht erwähnten Laureati nach. — Max Schmidt ist gelegentlich des Ankaufs eines seiner Bilder für die Nationalgalerie nach Gebühr hervorgehoben worden. — Wilhelm Riefstahl hatte „eine Procession von Kapucinermönchen im Chore ihrer Kirche" ausgestellt, ein Bild, in dem das malerische Ensemble von hoher Vollendung war, dagegen die Figuren an Einförmigkeit und allzu viel Charge im Ausdruck litten. — Constantin Cretius scheint wohl seinen Erfolg weniger einem schönen und malerischen Genrebilde „Fremde Gäste" (Zigeunerknabe und Mädchen), als vielmehr einem größeren Bilde zu verdanken: „Nach der Schlacht von Worcester werden gefangene Cavaliere vor Cromwell geführt". Das ist ein so prägnantes Zeitbild und vergegenwärtigt mit solcher Schärfe die auf einander platzenden Gegensätze in ihrem Wesen, ihrer Berechtigung und ihren Fehlern, daß dieses Bild — zumal mit Rücksicht auf seine treffliche malerische Ausführung — zu den gelungensten Versuchen gehört, der Darstellung geschichtlicher Gegenstände ein wirkliches, lebendiges Interesse abzugewinnen. — Paul Meyerheim, den schon vor vier Jahren nur sein allzufrischer Taufschein vor der Auszeichnung schützte (ein Hinderungsgrund, der natürlich in Paris gar nicht bemerkt wurde), hat sich diesmal die officielle Anerkennung mit Sturm erzwungen. Sechs Bilder von ihm in verschiedenen Genres zierten die Ausstellung, und alle zeugten gleichmäßig von seiner glücklichen Originalität, seinem gesunden realistischen Gefühl, seiner meisterhaften Technik und seinem eminenten Farbensinn. Der Storch beim Fuchs und der Fuchs beim Storch, Panneaux für einen Speisesaal, die Einladung zur Kunstreitervorstellung und die Savoyardenkinder auf der Wanderschaft, die Kohlernte und der Abend im Walde stritten sich um den Vorrang, den man nur deswegen keinem zusprechen mochte, um die andern nicht dagegen herabzusetzen. — Gustav Spangenberg, durch „Luther's Hausmusik" im Leipziger Museum bekannt, hatte sich wieder mit noch größerem Glücke im Lutherkreise versucht, und nach Gustav Freytag's „Bildern deutscher Vorzeit" Luther als Junker Georg im Bären zu Jena mit den Baseler Studenten und den Kaufleuten gemalt. Abgesehen davon, daß der Haupteffect der Scene, der in der Verkleidung des Reformators zu suchen ist, außerhalb der Gränzen des malerisch Darstellbaren und verständlich zu Machenden liegt und von dem Beschauer aus seinem Wissen hineingetragen werden muß, war an dem Bilde die fließende Komposition, der lebendige, treffende Ausdruck, die sichere Zeichnung und die blühende Farbe höchlich zu loben, das Ganze ein Werk von liebenswürdigem, einschmeichelndem (aber keineswegs bloß bestechendem) Eindruck. — Tommaso Aloisio Juvara war durch einen Stich in Linienmanier nach Raffael's Madonna di Napoli vertreten. Die Arbeit war sorgfältig und sicher, wenngleich nicht frei von Trockenheit und einem gewissen doctrinären Anfluge. An der Errungenschaft des heutigen Kupferstiches, die malerische Haltung in fein gestimmten, weich verschmolzenen Tonmassen wiederzugeben, hatte der Stich nur in sehr bedingtem Grade Theil. — Nikutowski ist in dem Ausstellungsberichte nur durch ein Versehen weggelassen worden, und wir freuen uns, bei dieser Gelegenheit das Versäumte nachholen zu können. Sein Bild: „Die Heimkehr der Sieger" (der Düsseldorfer grünen Husaren) war bis auf die zum Theil sehr spröde Farbe, den Mangel an Ton und Haltung ein sehr befriedigendes, ja ein ergreifendes und fesselndes Bild. Der Einzug bildete nur den Hintergrund, die Folie für das eigentliche Sujet der Darstellung, die trauernde Familie eines im Kampfe gebliebenen Officiers. In der Feinheit der psychologischen Beobachtung und Schilderung, in der Klarheit und packenden Deutlichkeit der Komposition stand das Bild nicht nur hoch, sondern auf der Höhe des Erreichbaren.

* **Die Wiener Künstlergenossenschaft** hat seit Dezember v. J. im Künstlerhause eine permanente Ausstellung eröffnet, welche jedoch nicht, wie die des Oesterreichischen Kunstvereins, monatlich, sondern je nach Umständen in kürzeren oder längeren Zeiträumen wechselt. Diese Ausstellung, welche schon wegen der weit schöneren und besser beleuchteten Räume des Künstlerhauses dem genannten Verein gefährliche Konkurrenz macht, kann von in- und ausländischen Künstlern beschickt werden. Beim Ankaufe von ausländischen Kunstwerken sind die Transportkosten zu vergüten. — Die neue Ausstellung debütirte mit dem vielbesprochenen Makart'schen Bilde: „Die Pest in Florenz" (auch „die sieben Todsünden" genannt), über welches unser Münchener S—t-Korrespondent bereits kurz berichtete. Das Bild — eine malerische Trilogie der Leidenschaften — hat auch in Wien die Gemüther stark erhitzt und ebenso heftige Gegner wie enthusiastische Bewunderer, letztere namentlich unter den jüngeren Künstlern, aber merkwürdigerweise keinen Käufer gefunden. Wir sagen keinen Käufer. Denn die Erwerbung durch den Kunsthändler Plach ist eben nur das Unternehmen eines in solchen Dingen erfahrenen Spekulanten, und wird ohne Zweifel ebendenselben Erfolg haben, wie ihn der Theaterdirektor erzielt, der das Privilegium auf die erste Aufführung der neuesten Operette Offenbach's kauft. Die deutschen Kunststädte, durch welche das Bild jetzt seine Weiterreise antritt, mögen uns von diesem Erfolge erzählen. Wir glauben dem eminenten Talente des jungen Künstlers, aber auch seinem bedenklichen Hange, die Kunst zu einem Reizmittel für Impotente jeden Schlags zu degradiren, vorläufig keine entsprechendere Huldigung zollen zu können, als wenn wir ihn mit dem melodienreichen Olympier der Bouffes Parisiennes auf eine Stufe stellen. Die Erwartungen, welche sich an manche Seiten seiner Begabung knüpfen, dürften sich erst nach einer tiefgehenden Klärung seiner Kunstanschauungen verwirklichen. — Die Besprechung der übrigen Werke dieser Ausstellung, zu der u. A. eine reiche Auswahl ausgezeichneter Skizzen des trefflichen Hansch und kürzlich das große neue

Bild von Jaroslav Czermak („Albanesische Frauen, von Türken geraubt") hinzugekommen ist, versparen wir uns auf das nächste Mal.

λ. **Aus Bamberg.** In der letzten Nummer der Kunstchronik war eine kurze Erwähnung des südwestlichen Kunstvereinscyklus enthalten. Ich kann nicht umhin, derselben eine dringende Mahnung an die Herren Künstler beizufügen, diese Ausstellungen, welche einen günstigen Markt bieten, reichlicher als bisher mit guten Bildern zu beschicken. Die Zahl der diesem Cyklus übergebenen Bilder betrug kaum 200 und darunter — ich muß meine alte Klage wiederholen — waren viele mittelmäßige Atelierhüter. Verdient eine Vereinigung so vieler bedeutender Städte, welche jährlich gegen 15000 Fl. für Ankauf von Bildern zur Verfügung hat, eine solche Rücksichtslosigkeit von Seite der Herrn Künstler? — Uebrigens ist diesem Cyklus noch ein weiterer Verein beigetreten. — Es hat nämlich im verflossenen Jahre auch in der oberfränkischen Kreishauptstadt Bayreuth ein Kunstverein sich gebildet und sofort in den südwestlichen Verband aufnehmen lassen. Wir wünschen demselben alles Gedeihen, doch wird dieses nur dann möglich sein, wenn der Stock der Mitglieder von den Bürgern, nicht von dem wandernden Staatsdienerstande gebildet wird. Bis jetzt beträgt die Mitgliederzahl gegen 200; die Statuten haben keine besondere Abweichung von denen der übrigen süddeutschen Vereine. — Zu dem Bamberger Kunstvereine übergehend, so kann ich nur berichten, daß derselbe gegen 540 Bilder zur Ausstellung und 14 Oel-, Porzellan- und Aquarellbilder im Werthe von 1700 Fl. zur Verlosung brachte.

Von Jahresberichten deutscher Kunstvereine für das verflossene Jahr sind eingegangen:

1. Schleswig-Holstein'scher Kunstverein zu Kiel. Mitgliederzahl 755. Für die Sammlung des Vereins sind angekauft vier Oelgemälde für im Ganzen $779\frac{1}{2}$ Thaler; dieselbe besteht jetzt aus 112 Nummern, incl. der Sculpturen. Zur Verloosung und von Privaten wurden auf der Kunstausstellung angekauft 18 Gemälde für im Ganzen $663\frac{3}{4}$ Thaler. Die nächste größere Ausstellung des norddeutschen Cyklus findet im Jahre 1870 statt

2. Pfälzischer Kunstverein zu Speier. Mitgliederzahl 1001. Für die Verlosung angekauft 17 Gemälde zu 2903 Gulden, von Privaten 5 Gemälde zu 1350 Gulden, Summa 22 Gemälde zu 4253 Gulden.

3. Barmer Kunstverein. Mitgliederzahl 992. Angekauft für die Sammlung des Vereins 1 Gemälde für 425 Thlr., zur Verloosung 17 Gemälde für $2022\frac{1}{3}$ Thlr., von Privaten 27 Oelgemälde und 3 Aquarellen für $5575\frac{1}{6}$ Thlr., Summa 48 Gemälde für $8022\frac{1}{2}$ Thlr.

4. Kunstverein für Böhmen. Mitgliederzahl 3659 mit 4023 Aktien. Angekauft zur Verloosung 38 Bilder für 8002 Gulden, von Privaten 30 Bilder für 9930 Gulden, Summa 68 Bilder zu 17,932 Gulden. Zum Vereinsblatt für das nächste Vereinsjahr wurde ein Stich von Raab nach Ramberg's „Liebeserklärung" gewählt.

* **Der Wiener Verein zur Förderung der bildenden Künste,** auch „Aelterer Kunstverein" genannt, hat mit der dortigen Künstlerschaft ein Abkommen getroffen, kraft dessen er seine bisherigen Special-Ausstellungen (im Volksgarten) aufgiebt und sich verpflichtet, seine Ankäufe an Oelgemälden u. s. w. für die Verloosung ausschließlich auf den Genossenschaftsausstellungen zu bewerkstelligen. Die Mitglieder des Vereins erhalten als solche (gegen den Jahresbeitrag von 10 Fl.) freien Eintritt zu allen im Künstlerhause stattfindenden Ausstellungen für sich und ihre Familien. Die übrigen Einrichtungen des Vereins (Sektion für Hervorrufung öffentlicher Kunstwerke, Prämienblätter u. s. w.) bleiben wie bisher. Wir wollen wünschen, daß der Verein auf diese Art aus den Geldfatalitäten herauskommt, in welche ihn sein an sich höchst löbliches Bestreben, monumentale Werke (wie den plastischen Schmuck der Elisabethbrücke) in's Leben zu rufen, entwickelt hatte.

Der Westfälische Kunstverein hat außer dem Kupferstich: „Das Testament des großen Kurfürsten", nach dem Gemälde von O. Gennerich in Berlin, wie wir schon früher mittheilten, hauptsächlich im Interesse der heimatlichen Provinz als Nietenblatt für 1867 und 1868 einen Kupferstich nach dem in Besitz des Bischofs von Münster befindlichen Gemälde: „Die Fürstin Gallitzin im Kreise ihrer Freunde" vom Professor Freiherrn Th. v. Oer in Dresden gewählt. Das Blatt wird vom Kupferstecher P. Drömer in Berlin in Schwarzkunstmanier ausgeführt.

Eine internationale Kunstausstellung wird vom Juli bis Ende Oktober d. J. in München stattfinden. Die Münchener Künstlerschaft setzt Alles daran, diese Ausstellung auf's Glänzendste zu gestalten. Der König von Bayern hat das Protektorat übernommen und 25,000 Gulden zu Ankäufen bewilligt. (Näheres unter: „Inserate").

ǂ **Kasseler Kunstverein.** Bei der letzten Neuwahl des Vorstandes des „Kunstvereins in Kassel" wurden an die Stelle des ausscheidenden Vorsitzenden Geh. Regierungsrathes von Schmerfeld, der diesen Posten zwanzig Jahre lang bekleidet hatte, der Dr. med. A. Harnier, und zum Sekretär der Oekonomierath Vogeley gewählt.

Kunstunterricht.

+ **Berlin. Die Förderung der Kunstindustrie** fängt jetzt auch bei uns an, zum Gegenstande staatlicher Fürsorge zu werden, und zwar sucht man dem Bedürfniß zunächst durch Errichtung von Gewerbe-Zeichenschulen zu begegnen. Es haben Konferenzen mit Sachverständigen stattgefunden, und der Vorstand und die Lehrer des deutschen Gewerbemuseums haben es übernommen, einen Normal-Lehrplan auszuarbeiten. Auch soll das Gewerbemuseum (nach dem Vorbilde des Kensington-Museums) zu einem Seminar gemacht werden, in welchem die künftigen Lehrer und Lehrerinnen an Gewerbezeichenschulen einen praktischen Unterrichtskursus durchzumachen haben. Als Norm ist aufgestellt, daß die Hälfte der auf etwa zweitausend Thaler jährlich berechneten Unterhaltungskosten dieser Anstalten von der Staatsregierung, die andere Hälfte auf Kommunalmittel übernommen wird, und daß außerdem die Städte die Lokalitäten zu beschaffen haben. Schon sind folgende Städte, in denen, oder in deren Umgegend bedeutendere kunstgewerbliche Etablissements bestehen, aufgefordert worden, unter solchen Bedingungen mit der Regierung zu jenem Zwecke zusammenzuwirken: Danzig, Breslau, Görlitz, Magdeburg, Halle, Köln, Elberfeld, Kassel und Wiesbaden. Unter ihnen hat Kassel schon seine Bereitwilligkeit erklärt; von den übrigen ist dasselbe zu erwarten. Andere Städte, wie z. B. Cotbus, haben ihrerseits um Gewerbezeichenschulen petitionirt.

+ **Im deutschen Gewerbemuseum zu Berlin** schreitet man langsam, aber anhaltend und sicher vorwärts. In den allmonatlichen Mitglieder-Versammlungen, die freilich leider bis jetzt nur eine kleine Gemeinde der treuesten Freunde der Anstalt und ihrer Zwecke vereinigen, kann immer von recht schönen und werthvollen Bereicherungen der Sammlung berichtet und durch Vorzeigen der wesentlichsten Stücke die Anschauung dieses beständigen Wachsthums vermittelt werden. — Zu den neulich aufgezählten Vorlesungen kommt gegenwärtig noch ein neuer Cyklus des Dr. Julius Lessing über Flächenornament mit besonderer Berücksichtigung der Stickerei. — Jüngst hat der Vorsteher des Museums, Baumeister C. Grunow, auch ein kleines handliches und praktisch angelegtes Schriftchen (zum Preise von nur $1\frac{1}{2}$ Sgr.) ausgehen lassen, das unter dem Titel „Das deutsche Gewerbe-Museum zu Berlin" kurze Mittheilungen über die Einrichtungen desselben und einen präcisen, aber ausreichenden Führer durch die Sammlungen enthält.

+ **Victoria-Lyceum in Berlin** nennt sich eine neubegründete Anstalt, welche unter dem Protektorate der Kronprinzessin wiederum den Kreis der der Ausbildung des weiblichen Geschlechtes gewidmeten Bestrebungen erweitert. Es werden zusammenhängende Vorlesungscyklen über verschiedene Wissenschaften gehalten werden, an denen sich, wie auf der Universität, die Damen nach Wahl betheiligen können. Unter den vier für das erste Quartal in Aussicht genommenen Gegenständen befindet sich auch die Geschichte der griechisch-römischen Kunst. Dieselbe wird von Dr. Julius Lessing vorgetragen. Allwöchentlich findet eine Vorlesung statt.

* **Zur Förderung der Wiener Kunstgewerbeschule** hat sich eine Gesellschaft (nach dem Muster einer ähnlichen société d'encouragement in Paris) gebildet, welche die Herbeischaffung der nöthigen Fonds zu Schul- und Reisestipendien, sowie zu Aufträgen für die Schüler der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums bezweckt. Die Mitglieder des Vereins

zahlen entweder einen Gründungsbeitrag von mindestens 100 Fl., oder jährliche Beiträge von 5 Fl. ö. W. Der Gedanke hat am kaiserlichen Hofe wie bei der Aristokratie und der hohen Finanz eine rege werkthätige Unterstützung gefunden. An der Spitze des Vereins als Protektor steht der österr. Botschafter in Paris, Fürst R. Metternich. Die Leitung der Gesellschaft wird durch einen Ausschuß von sechs Mitgliedern geführt.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Die Arundel-Society geht damit um, eine photographische Ausgabe ihrer sämmtlichen Publikationen herauszugeben. Die Blätter werden ein Fünftel der Größe der Originale halten, d. h. immer noch groß genug sein, um eine genügende Vorstellung von dem Charakter des betreffenden Kunstwerkes zu geben. Die Gesellschaft denkt mit dieser „Volksausgabe", der ein gedruckter Text hinzugefügt wird, theils die Wünsche derjenigen zu befriedigen, die sich gern die bereits vergriffenen Publikationen anschaffen möchten, theils Minderbemittelten ihr gesammtes kunstgeschichtliches Material zugänglich zu machen und auf diese Weise zur Popularisirung des Kunstinteresses und zur Verbesserung des Kunstgeschmacks im Allgemeinen beizutragen. Die Ausgabe soll in vierteljährlichen Abtheilungen, jede 1 Guinea kostend, erfolgen und das ganze Werk etwa fünf solcher Abtheilungen bilden.

* **Die Galvagni'sche Auktion in Wien,** deren Bevorstehen kürzlich berichtet wurde, findet am 25.—27. Februar im großen Saale des Künstlerhauses statt. Drei Tage vorher werden die Bilder dort ausgestellt. Der von Hrn. Plach ausgegebene Katalog umfaßt 174 Nummern, der Mehrzahl nach von modernen Meistern.

* **Die Kunsthandlung Miethke und Wawra in Wien** veranstaltet am 15. und 16. d. M. im Künstlerhause eine Auktion alter und moderner Oelgemälde, Aquarelle und Zeichnungen, darunter zahlreiche Stücke aus der bekannten Sammlung des Dr. Hussian und anderer Wiener Privatgalerien. Näheres im Kataloge, der durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen ist.

Vermischte Kunstnachrichten.

Oesterreichisches Museum in Wien. Im Spätherbste des Jahres 1870 wird der Neubau des österr. Museums vollendet sein, welchen der Architekt Heinrich Ferstel entworfen, die Baumeister Kaiser und Bösch zur Ausführung übernommen haben. Das neue Museum enthält in seinen Parterrelokalitäten drei große Räume mit Oberlicht und sechs Säle mit Seitenlicht. Im ersten und in dem über dem Mitteltract befindlichen zweiten Stockwerke werden Kunstgewerbeschule, Bibliothek, Vorlesesaal, Lese- und Zeichensaal für das Publikum, sowie auch ein photographisches Atelier untergebracht werden. Die Parterrelokalitäten mit einem Flächenraum von mehr als 900 Quadrat-Klaftern sind für die systematische Aufstellung der Sammlungen des Museums und für eine permanente wechselnde Ausstellung moderner Kunstindustriegegenstände bestimmt. — Bevor das Museum diese Räume bezieht, haben mit Zustimmung des Herrn Erzherzog-Protektors Rainer das Kuratorium und die Direktion des österr. Museums beschlossen, die Eröffnung des neuen Museums mit einem vaterländischen Feste, einer größeren Ausstellung der österreichischen Kunstindustrie in ihren hervorragendsten Repräsentanten zu inauguriren. Diese Ausstellung soll mehrere Monate dauern; sie soll Zeugniß von Dem geben, was die österreichische Kunstindustrie zu leisten im Stande ist und insbesondere, welche Fortschritte sie in den letzten Jahren gemacht hat. Es wird bei dieser Ausstellung principiell alles vermieden werden, was an jenen Schwindel erinnert, der das Ausstellungswesen theilweise diskreditirt hat. Es soll eine würdige ernste Feier, es soll die Inauguration des Museums sein. Den hervorragenden Repräsentanten der österreichischen Kunstindustrie, welche an dieser Ausstellung sich nach Maßgabe des Raumes betheiligen werden, wird ein angemessener schöner Raum zur Verfügung gestellt; es wird außerdem eine Jury von unabhängigen hervorragenden Persönlichkeiten bestimmt, zu welcher der Aufsichtsrath und die Professoren der Kunstgewerbeschule, sowie einige Mitglieder des Kuratoriums geladen werden. Diese Jury wird über die Werke derjenigen ein Votum abzugeben haben, welche an dieser Ausstellung Theil zu nehmen wünschen. Es werden alle Fächer der Kunst und der Kunstindustrie, wie sie in dem System des Museums eingereiht sind und welche bisher ihre Ausstellung im Museum gefunden haben, in dieser Musterausstellung der vaterländischen Kunsttechnik ihre Vertretung finden. Die Vorberathungen über diese Ausstellung sind bereits geschlossen; eine Reihe der hervorragendsten Industriellen hat mit warmer Begeisterung ihre Zustimmung zu diesem Feste gegeben, und die Direktion des österr. Museums, in deren Händen die Ausführung dieser Angelegenheit statutenmäßig liegt, wird in den nächsten Wochen die ersten vorbereitenden Schritte thun.

* r. **Aus Insbruck** wird uns geschrieben: „Ein gothisches Schulhaus besitzen wir schon; nun wird im neuen Stadttheile, der überhaupt einen Häringssalat von stilistischen Ungeheuerlichkeiten bietet, ein zweites gebaut und zwar in einer ganz rohen und äußerlichen Gothik. Daß diese nicht sehr billig kommt, brauchen wir nicht erst zu sagen, aber die Neugothik ist bei uns einmal in Mode und so geht es leider Gottes fort bis ins Unendliche, aber nicht mit Grazie! Dieser Insbrucker Gothik gegenüber möchte man nach dem tollsten Zopf, der uns aus manchen älteren Bauten winkt, seufzen; denn da ist doch wenigstens noch phantastisches Leben und Erfindung; während diese Krabben und Fialen nach Schablone tödtlich langweilen. — G. Mader hat im Laufe des heurigen Sommers in der Kirche zu Steinach wieder einen Theil seines großen Freskencyklus „das Leben Jesu" fertig gebracht. Leider ist die Vollendung des Ganzen gefährdet; der armen Gemeinde, welche sich ohnehin nach dem Brande für die kunstvolle Ausschmückung der Kirche über Kraft angestrengt, gehen die Mittel aus, und es ist wenig Hoffnung vorhanden, in unserem von Elementarereignissen schwer heimgesuchten Lande durch Sammlungen etwas Erkleckliches zu erhalten. Vielleicht erbarmen sich Mitglieder des Kaiserhauses, das für kirchliche Zwecke stets eine milde Hand hatte. Georg Mader wurde übrigens jüngst ein Stipendium verliehen — er hat Italien bisher nicht gesehen; da er es als fertiger Künstler betritt, wird es ihn nicht verwirren. Auch dem Bildhauer Grissemann, der von unseren Tirolern am ehesten das Zeug dazu hat, sich über die Sphäre eines Handwerkers mit künstlerischen Prätensionen zu erheben, wurde ein Stipendium verliehen. — Auf dem alten Friedhofe befand sich bisher ein kleines Juwel der Renaissance, das Grabmal, welches sich der im Jahre 1612 verstorbene A. Collin aus Mecheln errichtete. Er ist berühmt durch die zwanzig Hautreliefs am Kenotaph des Kaisers Maximilian in der Hofkirche. Unser Magistrat läßt nun dieses Denkmal auf den neuen Friedhof übertragen; zuvor muß es der Bildhauer J. Müller restauriren. Hoffen wir, daß ein günstiger Stern dieses Werk vor einer Verrestaurirung bewahre. Müller ist ein guter Bildhauer der nazarenischen Schule; wie wird er mit der Renaissance fahren? Möge er sich hüten, auch nur einen Meiselschlag zu führen, der den ursprünglichen Geist gefährden könnte. Vestigia terrent! Ueber das Monument und die Restauration werden wir seinerzeit weitläufiger berichten."

△ **Ein neuer Fortschritt der Photographie.** Wenn nicht alle Anzeichen trügen, ist es dem k. bayer. Hofphotographen Josef Albert in München gelungen, das vielbesprochene Problem, positive Bilder ohne Beihilfe des Sonnenlichtes zu erzeugen, in vollkommen befriedigender Weise zu lösen. Bilder, welche unter Anwendung der von Albert erfundenen, natürlich noch geheimgehaltenen Methode hergestellt sind, unterscheiden sich, abgesehen davon, daß sie unmittelbar auf dem Karton fixirt sind, in keiner Hinsicht von den nach dem bisherigen Verfahren hergestellten, namentlich zeigt sich weder Korn noch Linie. Kommt das neue Verfahren nicht höher im Preise zu stehen, so wird und muß Albert's Erfindung im Gebiete der Vervielfältigung von Kunstwerken eine vollständige Umwälzung hervorbringen, wenigstens so weit nichts anderes als eine Facsimile-Wiedergabe angestrebt werden soll. Dem gebildeten Auge genügen freilich solche Reproduktionen keineswegs; ihm werden die Werke des Stichels und der Nadel, wie der Kreide allezeit höher stehen, weil in ihnen Geist und Gefühl des Nachbildenden thätig waren und ihr Werk wärmer zu Geist und Gefühl des Beschauers spricht als das Erzeugniß technischer Operationen. In dieser Beziehung dürfte auch diese Erfindung den Kupferstechern und anderen reproducirenden Künstlern nicht so gefährlich werden, als man auf den ersten Augenblick annehmen möchte. Die

Hauptgefahr liegt dagegen in der außerordentlich erleichterten Wiedergabe von Stichen und anderen Erzeugnissen künstlerischer Reproduktion, die, abgesehen von gesetzlich gewährtem Schutze, fortan leicht eine Ueberschwemmung des Marktes mit sich bringen kann.

Römische Mosaiken sind in Palermo bei Gelegenheit der Vorbereitungen zu einem Feuerwerk entdeckt worden, welches zu Ehren des Prinzen Humbert bei der jüngsten Anwesenheit desselben veranstaltet wurde. Man stieß beim Einrammen der Pfähle zu dem aufzuführenden Gerüste auf der Piazza reale in einer Tiefe von nur drei Fuß auf ein Stück Mosaik und legte, hierdurch aufmerksam gemacht, unter der einsichtsvollen Leitung des Herrn Cavallari vier mit Mosaiken geschmückte Räume bloß, von denen zwei einfach gemustert sind, die beiden anderen aber bildliche Darstellungen enthalten. Von letzteren giebt das eine die beliebte Darstellung des unter einem Baum sitzenden leierspielenden Orpheus, umgeben von allen möglichen Thieren, das andere enthält ein sehr reiches Muster mit Medaillons, deren Füllungen mythologische Darstellungen von schöner Zeichnung, u. A. einen prächtigen Neptunskopf, eine Leda mit dem Schwan 2c., bilden. Man glaubt nach der Uebereinstimmung der Arbeit mit pompejanischen Mosaiken die Entstehungszeit in das erste Jahrhundert n. Chr. setzen zu müssen. (Deutsche Bauzeitung).

+ **Akademie der Künste in Berlin.** Der Baumeister Geh. Regierungsrath Hitzig, der Hofmaler Professor Graeb, der Bildhauer Professor Wredow, und der Historienmaler Professor (Karl) Becker sind von den Mitgliedern der königlichen Akademie der Künste aus ihrer Mitte zu Mitgliedern des akademischen Senates vorgeschlagen und auf die Dauer von drei Jahren bestätigt worden. Es ist diese Ernennung der Senatsmitglieder auf Zeit eine Neuerung, über deren Vorzüge und Nachtheile die Erfahrung belehren muß. Jedenfalls wird das Gute dadurch erreicht, daß die Senatsmitglieder, statt wie bisher, auf der Höhe der Situation angekommen, dem Spiel der Wellen ruhig und heiter zuzusehen, nunmehr, wenn sie nach Ablauf ihres Mandats wieder gewählt und ernannt zu werden wünschen, erkennbare und beifallswerthe Spuren ihrer Thätigkeit zu hinterlassen genöthigt sein werden. Hoffentlich wird der hierdurch geschaffene Nutzen den zunächst in die Augen fallenden Schaden, daß der akademische Senat den Charakter einer festen Körperschaft verliert und in seiner Zusammensetzung dem wechselvollen Ergebniß häufiger Wahlen unterworfen ist, mit der Zeit mehr als aufwiegen.

B. **Düsseldorf.** Die fünfzigjährige (nicht hundertjährige, wie wir in der vorigen Nummer irrthümlich berichteten) Jubelfeier unserer Kunstakademie soll auf das Glänzendste begangen werden und drei Tage dauern. Ein von Professor Wittig ausgeführtes Denkmal Wilhelm von Schadow's wird bei dieser Gelegenheit auf dem Schadow-Platz festlich enthüllt, und man hofft, auch bis dahin die Mittel zu beschaffen, gleichzeitig den Grundstein legen zu können zu einem Denkmal für Peter von Cornelius, um auf solche Weise die beiden berühmten Direktoren der Akademie dauernd zu ehren. Unter dem Vorsitze des Regierungs-Präsidenten von Kühlwetter ist bereits ein Komité zusammengetreten, welches, aus Vertretern der Bürgerschaft und der verschiedenen Künstlerkorporationen bestehend, die erforderlichen Vorbereitungen zu dem Jubiläum treffen wird. Einer zahlreichen Betheiligung der in alle Gegenden zerstreuten früheren Schüler unserer bewährten Kunstschule glaubt man sich dabei versichert halten zu dürfen.

— m — **Ein angeblicher Michelangelo** macht in München einigen Lärm. Das Bild, in Oelfarben auf schwarzen Marmor gemalt, stellt in 8 kleinen ganzen Figuren die Trauer über den Leichnam Christi und seine Grablegung dar. Der Verfertiger ist offenbar von dem berühmten Mantegna'schen Stich (Bartsch 3) inspirirt worden und hat die rechte Seite des Blattes geradezu kopirt. Gestützt auf ein glänzendes Gutachten von dem Konservator A. Eigner in Augsburg und eines von dem Historienmaler A. Hövemeyer, die beide im Druck erschienen sind, giebt der Besitzer, Privatmann Laiß, das Bild für eine Arbeit Michelangelo's aus. Die Malweise hat eine entfernte Aehnlichkeit mit der des Christoph Schwarz, ist jedoch auch noch für diesen zu schlecht.

B. **Der Lokalverein der „deutschen Kunstgenossenschaft" in Düsseldorf** ist in seiner letzten Generalversammlung einstimmig dem Protest beigetreten, welchen der „Verein Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe" jüngst in Bezug auf die Crefelder Konkurrenz-Angelegenheit gegen den Ausschuß des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins erlassen hat. Gleichzeitig wurde in Folge der Mittheilung des Hauptvorstandes in Wien ein Delegirter zu der in Berlin tagenden Konferenz über den Schutz des geistigen und künstlerischen Eigenthums gewählt. Der Historienmaler Clemens Bewer ward hierzu um so passender befunden, als er sich seit Jahren auf das Eingehendste mit dieser wichtigen Frage befaßt hat. Zu seinem eventuellen Stellvertreter erwählte man den Genremaler Carl Hoff.

‡ **Der Bau des Kunsthauses in Kassel** — oder besser gesagt, die Einleitungen dazu schreiten langsam, aber sicher vorwärts. In der letzten Generalversammlung der Aktionäre hat man sich mit großer Mehrheit für den Entwurf des Baumeisters Scholtz in Berlin entschieden, welcher in der That allen billigen Anforderungen genügt und mit seiner zwar einfachen, aber würdevollen Außenseite eine Zierde des neuen Stadttheiles zu werden verspricht. Das erste praktische Resultat desselben wird jedenfalls die Verschmelzung der beiden Kunstvereine sein, deren Verwaltungskosten bis jetzt außer allem Verhältnisse zu ihren Leistungen stehen; auch werden hoffentlich die Künstler selbst sich thätiger als bisher an der Leitung einer Sache betheiligen, für welche sie doch von Haus aus das beste Verständniß besitzen müssen und an der sie jedenfalls das größte Interesse haben.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Aroza, G. Les Frises du Parthénon par Phidias, 24 planches reproduites par le procédé phototypique de Tessié du Motay et Maréchal. Paris, Morel. 1868. Fol.

Bontemps, G. Guide du Verrier. Traité historique et pratique de la fabrication des verres, cristaux, vitraux. Paris 1868, Librairie du dictionnaire des arts et de manufactures. 8. (776 S. mit Holzschnitten).

Becker, A. W. Charakterbilder aus der Kunstgeschichte zur Einführung in das Studium derselben zusammengestellt. Dritte von C. Clauß besorgte Auflage. Mit 245 Holzschn. gr. 8. Leipzig, Seemann. 2 Thlr. 12 Sgr.

Bellier de la Chavignerie, Emile. Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu' à l'année 1868 inclusivement. Livr. 1—2: A-Bla. Paris, Renouard. 1868. 8.

Bock, Franz. Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters. 1. u. 2. Lief. Die Abteikirche zu M.-Gladbach. Köln und Neuß, Schwann. 1868. 8.

Becq de Fouquières, Les jeux des anciens. Paris, C. Reinwald. 1869. 8.

Chabat, Pierre., Fragments d'architecture. Paris, Morel. 1868. Fol.

Champfleury, Les chats. Histoire, moeurs, observations, anecdotes. Paris, J. Rothschild. 1869. 8.

Chesneau, Ern., Les nations rivales dans l'art. Paris, Didier et Cie. 1868. 8.

Chazal, Camille. Modèles de dessin d'imitation à l'usage des Lycées et des Ecoles. Première partie. Paris, Hachette. 1868. Querfol. Pl. 1.—20.

Champollion-Figeac, Aimé, Documents paléographiques relatifs à l'histoire des beaux-arts et des belles-lettres pendant le moyen-âge. Paris, P. Dumont. 1868. 8.

Ehrenberg, Carl. Das Zeichnen und der Zeichenunterricht, theoretisch und praktisch entwickelt. Mit Mappe und zahlreichen Textabbildungen. Leipzig, Spamer. 8. und Querfol. 1869.

Friedrich, Fr., Renaissance-Bauten. Heft 1: Villa an der Rosenau in Nürnberg. Halle, Knapp. 1869. Fol.

Gravures sur bois, tirées des livres français du XV. siècle. Paris, Labitte. 1868. 4.

Gladbach, Ernst. Vorlegeblätter zur Baueonstructionslehre. 1—2. Heft. Zürich, Meyer & Zeller. 1868. 4.

Geschichte der italienischen Malerei von J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr. Max Jordan. I. Band. Leipzig, Hirzel. 1869. 8.

Haneberg, D. B. v., Die religiösen Alterthümer der Bibel. 2. umgearb. Aufl. des „Handbuchs der biblischen Alterthumskunde". München, Cotta. 1869. 8.

Kaemmerling, H., Der Umbau vorhandener bürgerlicher Wohngebäude etc. Berlin, Nicolai. 1 Liefg. 1868. 4.

Kreuser, J., Wiederum christlicher Kirchenbau. Apostolische Baugesetze etc. I. Band. Mit oberhirtlicher Genehmigung. Brixen, Weger. 1868. 8.

Lacroix, Paul. Les arts au moyen âge et à l'époque de la renaissance. Ouvrage illustré de 17 planches chromolithographiques exécutées par F. Kellerhoven et de 400 gravures sur bois. Paris, Didot. 1869. 8.

Lübecke, Carl, und **Schultz**, Alwin. Das Rathhaus zu Breslau in seinen äußeren und inneren Ansichten und Details. 14 Tafeln mit historischem Text. Berlin u. Breslau, Ernst u. Korn. 1868. Großfol.

Landseer, S. Edw., The early works of, a brief sketch of the life of the artist illustrated by photographs of sixteen of his most popular works. London, Bell & Daldy. 1869. 4.

Masterpieces of the early printers and engravers, a series of facsimiles from rare and curious books etc. by H. Noel Humphreys. Nr. 1. London, H. Sotheran & Co. 1868. 4.

Mélanges d'archéologie, Suite aux, redigés ou recueillis par Cahier et Martin etc. 2 vols, carrelages et tissus. Paris, Morel. 1868. 4.

Marggraff, Rud., Georg Kaspar Nagler. Erinnerungsblätter. (Abgedr. aus d. 29. Jahresber. d. histor. Vereins von und für Oberbayern). München, Franz. 1868. 8.

Monkhouse, W. Cosmo, Masterpieces of english art — from the time of Hogarth to the present day, illustrated with 26 photographs. London, Bell & Daldy. 1869. 4.

Perkins, Charles C., Italian sculptors: being a history of sculpture in northern, southern and eastern Italy. With etchings by the author and engravings on wood from original drawings and phothographs. London, Longmans, Green & Co. 1868. gr. 8.

Réveil, Oeuvre de Jean Goujon. Nouvelle édition. Paris, Morel. 1868. 4.

Schrader, Herm., Die Sirenen nach ihrer Bedeutung und künstlerischen Darstellung im Alterthum. Berlin, G. Reimer. 1868. 8.

Strebe, Karl, Die Technik des Kolorirens und Decorirens. Dritte Auflage von „Brogniart's Dekoriren und Koloriren". Mit 3 Tafeln. Weimar, Voigt. 1868. 8.

Trautmann, Franz, Kunst und Kunstgewerbe vom frühesten Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts. Nördlingen, Beck. 1869. 8.

Vollweider, J., Aquarellschule in fortschreitenden Studien. 1. Heft. Carlsruhe, J. Veith. s. a.

Zeitschriften.

Mittheilungen der Central-Commission. XIV Jahrg. Januar — Februar.
Neuentdeckte Fresken aus dem Leben der heil. Apostel Cyrill und Method in Rom. Von Dr. B. Dudik. (Mit Holzschnitten und 2 Tafeln. — Der Schatz von St. Veit zu Prag. Von Canonicus Dr. Fr. Bock. (Mit Holzschnitten.) — Die Marienkirche in der Vill, nächst Neumarkt in Tyrol. Von Karl Atz. (Mit Holzschnitten.) — Ueber die verschiedenen Formen des Gebäcks in Wien. (Mit Holzschnitten.) — Die Statue des heil. Blasius in der dem gleichnamigen Heiligen gewidmeten Kirche zu Ragusa. Von Wendelin Boeheim. (Mit Holzschnitten.) — Neuester Fund keltischer Münzen in der Pfarre Trifail zu Doberna Retje. Von Dr. Richard Knabl. (Mit 1 Tafel). — Johann Karl von Röselfeld, Maler aus Tyrol. Von J. R. v. Bergmann. — Denksäulen. Von Dr. Karl Lind. (Mit Holzschnitten.) — Das Grabmal der Kaiserin Anna im Dom zu Basel. Von A. Wielemans. (Mit Holzschnitten.) — Ein Todtentanzgemälde in Krakau. — Der Taufstein in der Stephanskirche zu Wien. (Mit 1 Holzschnitt.) — Dr. Zahn's Jahrbücher für Kunstwissenschaft.

Christliches Kunstblatt. Nr. 1.
Nazareth und seine neue evang. Kirche. Von F. Stadler. (Mit Holzschn.) — Literatur: Meyer's Gesch. der modernen französischen Malerei; Denkmäler der Kunst, Bilderatlas zu Lübke's Grundriß der Kunstgeschichte. — Die neuen Leidensstationen in Antwerpen.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 40.
Ein Blick auf die kunstindustrielle Bewegung der Gegenwart. — Das neue Museum für Kunst in Amiens. — Das Holz als Rohstoff für das Kunstgewerbe. — Kunst- und Industrie-Museum in Moskau. — Die kaiserliche Jagd- und Gewehrkammer.

Archiv für die zeichnenden Künste. 1868. 3. u. 4. Heft.
Nachtrag zu den drei Abhandlungen über die Holbein'sche (Meier'sche) Madonna. Von G. Th. Fechner. (Fortsetzung.) — Der Münchener Jagdmaler und Kupferstecher Jos. Georg Wintter. Von Dr. A. Andersen. — Nachträge zu F. Douce's Buch „The Dance of Death", Von J. A. Börner. — Ueber vier Originalplatten von Urs Graf. Von C. Ruland. — Les Dessins de Maîtres de toutes les Ecoles reproduits en Facsimile par Adolphe Braun. — Zu den Werken des Jan Veenhuysen. Von R. Bergau. — Der holländische Peintre-Graveur.

Art Journal. 1869. I.
British Artists, their Style and Character: Sir J. Noel Paton. By James Dafforne. (Mit Abb.) — Gaudenzio Ferrari. — The New Grand Opera House, Paris. (Mit Abb.). — Recent Improvements in Minor British Art-Industries — Kamptulicon. By Henry Murray. — Photographs of Abyssinia. — Picture-Gallery of Italy. Part I. Genoa and Turin. By James Dafforne. (Mit Abbildungen aus dem Werke von Armengaud.) — Royal Scottish Academy; Annual Report. — Lübke's History of Art. — A Presentation Sword. (Mit Abb.) — Obituary: (George Virtue; Antoine Vechte; Henry Le Keux; E. Hildebrandt.) — New photographic Work of the Arundel Society. — The Anderdon Catalogue of the Exhibitions of the Royal Academy. —

Gewerbehalle. 1869. 1. Heft.
Werth und Bedeutung der alten Vorbilder in der Kunstindustrie Von Jakob Falke. — Griech. italienische Simaverzierung in Terrakotta. — Verzierung eines Viertelstabes von der Klosterkirche Marienberg bei Helmstädt. — Byzant. Kapitäl von S. Sofia in Padua. — Romanische Bogeneinrahmung von Notre-Dame in Chalons sur Marne. — Modernes: Sima von der Villa Ravené in Berlin; tragische Masken von der neuen Oper in Paris; Buffet (E. Lorge); Buffetschrank (E. Giese); Thür von dem Marstalle des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen (Baurath Lauer); Ciborium im romanischen Stile (B. Teirich); Leuchter mit Cigarrenträger (P. Bénard); Plafonds für Wohnzimmer und Salon (Jos. Durm); Marmorkamin (Alfr. Normand); Goldwaaren; Gartenthüre von Holz aus Mastaganem (Algier).

Gazette des Beaux-Arts. 1869. I.
Nouvelles études sur la galerie Suermondt, par M. W. Bürger. (Mit Abb.) — Mademoiselle Godefroid, par M. Léon Arbaud. — Sonnets et eauxfortes, par M. Paul Mantz. (Mit Abb.) — Un coffret à bijoux de Marie Stuart, par M. Luzarche. (Mit Abb.) — Charles Eisen, par M. Edm. et Jules Goncourt. (Mit Abb.) — Etat de dépenses de la maison de Don Philippe d'Autriche (1549—51), par Ed. de Beaumont. — La faïence de Rouen au XVII. siècle, par M. André Pottier. (Mit Abb.) —

Chronique des Arts. 1869. Nr. 1—3.
Le tableaux incendiés au Luxembourg et les tableaux du Louvre au Cercle impérial. — Charles Odiot. — Enseignement du dessin. — Paul Huet, par M. Ph. Burty. — Une enquête sur Jean Cousin, par M. F. D. Tall.

Inserate.

Internationale Kunstausstellung
zu München im Jahre 1869.

Seine Majestät König Ludwig II. von Bayern haben die Veranstaltung einer internationalen Kunstausstellung im Jahre 1869 zu München Allerhöchst zu genehmigen und zugleich im Interesse der Förderung dieses Unternehmens dasselbe ausdrücklich unter Allerhöchst Dero Protektion zu stellen geruht.

Die Künstlerschaft Münchens ist entschlossen, von ihrer Seite Alles aufzubieten, um diese Ausstellung dem Wunsche der kgl. bayerischen Regierung gemäß möglichst glanzvoll ins Leben zu rufen, und ladet die Künstler aller Länder ein, zur Fortsetzung des in anderen Staaten so ruhmvoll begonnenen Wettstreites auf dem Gebiete der Kunst die Hand zu bieten durch Beschickung dieser Ausstellung mit ihren Werken. Sie darf sich der Hoffnung hingeben, daß diese Ausstellung sowohl zur Anerkennung und Förderung der Kunst im Allgemeinen dienen, als auch den Künstlern Gelegenheit zur Verwerthung ihrer Werke geben werde.

Außerdem hat sich die kgl. Staatsregierung in gleicher Weise, wie dieses schon bei früheren Ausstellungen geschah, und bei ähnlichen Anlässen auch von Seite anderer Regierungen beobachtet wurde, ausdrücklich vorbehalten, Auszeichnungen an Meister hervorragender Werke zu ertheilen, welche dazu von **einer durch das Comité gewählten Jury vorgeschlagen werden.**

Die Ausstellung wird im kgl. Glaspalaste abgehalten, beginnt Mitte Juli 1869 und dauert bis Ende Oktober.

Es werden Werke eingeladener Künstler aller Länder angenommen aus dem Gebiete der Malerei, Skulptur, Architektur Kupferstecherkunst und Lithographie.

Ausgeschlossen bleiben Kopien, Photographien und andere auf mechanischem Wege erzeugte Werke.

Die näheren Bedingungen werden den Künstlern durch direkte Einladungen bekannt gegeben.

München, im Januar 1869.

Das Comité
für die internationale Kunstausstellung in München.

Prof. **Ed. Schleich**, Maler.
Prof. **A. v. Ramberg**, Maler.
R. Beyschlag, Maler.
C. Ebert, Maler.
L. Hartmann, Maler.
E. Heinel, Maler.
Prof. **J. Knabl**, Bildhauer.
Prof. **Conr. Knoll**, Bildhauer.
P. Körle, Maler.
H. Lang, Maler.
A. Lier, Maler.
Ch. Preißel, Kupferstecher.
Prof. **Seeberger**, Maler.
Prof. **Ziebland**, Oberbaurath. [50]

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth, Hof und Regensburg**, veranstalten in den Monaten **Januar** bis **December 1869** incl. **gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenigen hervorgehoben werden:

a. daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben; dann

b. daß für die Sicherheit der Kunstwerke während der Ausstellungen, sowie auf dem Transporte zwischen den Vereinen, durch gegenseitige Uebereinkunft derselben nach Möglichkeit gesorgt ist.

Die verehrlichen Herrn Künstler werden zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg im Dezember 1868.

Im Namen der verbundenen Vereine: **der Kunstverein Regensburg.**

Sauer, f. T. u. T. Bauinspektor, z. Z. Vorst. **Bösner**, k. b. Regierungs-Sekretär, z. Z. Sekretär.
[51]

Deutsche Goethe-Stiftung.

Der unterzeichnete Vorstand des geschäftsführenden Vereins der deutschen Goethe-Stiftung macht bekannt: daß der Verein zur Einsendung der Konkurrenz-Arbeiten für 1869 (Entwurf einer Ausmalung des Treppenhauses im Museum zu Weimar) **unter keinen Umständen über** den festgesetzten Tag [52]

1. August d. J.

verschoben werden kann und daß alle später eingehenden Arbeiten bei der Preisbewerbung **unberücksichtigt bleiben müssen.**

Das Programm und die Aufzeichnung des Treppenhauses ist von Hrn. Dr. von Zahn, Direktor des Großh. Museums hier, zu beziehen.

Weimar, 1. Januar 1869.

Der Vorstand: Dr. Heerwart.

Heft 5 der Zeitschrift für bildende Kunst nebst Nr. 9 der Kunst-Chronik wird Freitag den 19. Februar ausgegeben.

Die verehrlichen Kunstvereinsvorstände

werden hierdurch ersucht, ihre Mittheilungen für den „Ausstellungskalender" des laufenden Jahres so bald als möglich an die Expedition d. Bl. einzusenden. Die Aufnahme der Notizen erfolgt gratis.

Hierzu eine Beilage der literarisch-artistischen Anstalt der Cotta'schen Buchhandlung in München.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

19. Februar.



Nr. 9.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Der Umbau des Schinkel'schen Museums in Berlin.*)

Wir dürfen voraussetzen, daß unsere Leser mit den Umbauplänen für das ältere Museum zu Berlin und deren Geschichte durch unsere früheren, der Entwickelung der Angelegenheit Schritt für Schritt folgenden Berichte (s. Kunstchronik von 1868, S. 119, 130, 151) genügend vertraut sind, um sie ohne Vorbereitung mit den neulich bereits als erschienen angekündigten officiellen Gutachten über das Projekt näher bekannt machen zu können. — Empfindlich ist gleich beim ersten Anblick der kleinen Brochüre die Enttäuschung, daß hier statt des gesammten irgendwie belangreichen Aktenmateriales, dessen Publikation man nach höchst officiösen und detailirten Auslassungen erwarten durfte (unsere Notiz in der Kunstchronik von 1868 S. 207 beruhte auf einer solchen), nur vier Gutachten veröffentlicht werden. Bringen auch wahrscheinlich die verschiedenen Exposés des Herrn Architekten Tiede, des Hausinspektors der Museen und Vaters der Umbaupläne, nichts Eigenthümliches und Entscheidendes, obgleich man z. B. aus seinem Reiseberichte doch wenigstens einen Eindruck davon bekommen hätte, mit welchem Grade von Einsicht und Vorurtheilslosigkeit er den zu beobachtenden Erscheinungen gegenübergetreten, so befindet sich, wie man längst weiß und in dieser Brochüre bestätigt erhält, unter den Akten ein aus eigenem Antriebe in einem Privatschreiben an den Kultusminister abgegebenes Gutachten Schnaase's, das in seinen sachlichen Erörterungen ebenso wie den verschiedenen Kommissionen und Korporationen auch dem Publikum zur gründlichen Information hätte vorgelegt werden müssen. Abgesehen von der Bedeutung eines Mannes wie Schnaase und dem Schwergewicht seines Urtheils an und für sich, hätte die Billigkeit schon verlangt, eine so erhebliche Stimme, die sich der in der Brochüre den drei Korporationsverdicten isolirt gegenüberstehenden Meinungsäußerung Waagen's an die Seite stellt, nicht zu unterdrücken; um so weniger, als man kein Bedenken getragen hat, auf der Gegenseite einem Einzelnen zu einer ungeforderten Darlegung das Wort zu verstatten und ein „Promemoria" des Professors Eduard Magnus mit abzudrucken. Denn verdient an sich schon in allgemein künstlerischen Angelegenheiten ein Schnaase mindestens dieselbe Berücksichtigung wie Prof. Magnus, so vermögen wir im vorliegenden Falle des Letzteren Entschließung, dem Gutachten der Kommission, zu deren Mitgliede er bestellt war, ein in allen Punkten weiter gehendes Sondergutachten nachzuschicken, leider nicht innerhalb der Gränzen höflicher und respektvoller Ausdrucksweise zu bezeichnen. —

Doch treten wir dem Dargebotenen näher. Nach einer vollkommen farblosen Einleitung über die Daten der verschiedenen Ministerialanträge, Allerhöchsten Erlasse, Briefe und Gutachten eröffnet die letzte Darlegung des verstorbenen Waagen als des Galeriedirektors (zwei frühere Ausführungen desselben, die zwei Entgegnungen des Architekten Tiede hervorgerufen, werden nebst letzteren nicht mitgetheilt) die Reihe der officiellen Gutachten.

Waagen resümirt den Umbauplan Eingangs folgendermaßen:

„Bei dem bevorstehenden Umbau wird beabsichtigt, .. in

*) Vier Gutachten über die bei dem Umbau des Daches des älteren Museums zu Berlin in Frage gekommenen baulichen Veränderungen der Gemälde-Galerie. Nebst einem Plane in Steindruck. Berlin 1868. Verlag der Königlichen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei (R. v. Decker).

den übrigen (d. h. den nach Norden und nach Süden gelegenen) fünf Sälen, statt des Seitenlichtes, ein Oberlicht anzubringen, aus den vier kleineren Sälen, welche jetzt durch zwei Querwände drei Kompartiments haben, durch Wegnahme derselben, je einen großen Raum zu bilden, aus dem langen, gegen Norden gelegenen, jetzt elf Kompartiments enthaltenden Hauptsaal aber, durch die Wegnahme von sechs Querwänden, fünf größere Räume zu bilden, die übrig bleibenden vier Querwände, statt der 16 Fuß 4 Zoll Höhe, welche alle Querwände in der Gemälde-Galerie bisher hatten, bis zur, 24 Fuß Höhe betragenden, Decke hinaufzuführen, und allen diesen Räumen eine ihrer Größe entsprechende Lichtöffnung in der Decke zu geben."

Gegen diese Vorschläge wendet Waagen nun ein: „Die Beleuchtung von oben ist eine sehr schwierige, in ihren Erfolgen für größere Räume höchst ungewisse Sache, welche sogar bisher nur selten gelungen ist." Folgen als Beweise die Beispiele der bekanntesten Galerien. „Diese schwierige Aufgabe einem jungen Architekten, wie Herrn Tiede, anzuvertrauen, welcher, wie ich aus einer mündlichen Mittheilung von ihm abnehmen muß, bisher nie eine von oben beleuchtete Galerie gesehen hat (!!!), und, bei einem so unsicheren Erfolg, ein reines Nordlicht von der Seite, wie unser Hauptsaal es besitzt, aufzuopfern, scheint mir doch etwas bedenklich."

Herr Tiede hat wirklich erst nach diesem die Galerien von Leipzig, Dresden und München behufs Ermittelungen über zweckmäßige Beleuchtung und Heizung besucht und über diese Studienreise den oben erwähnten Bericht abgefaßt.

Gewiß und unzweifelhaft aber, fährt Waagen fort, ergiebt sich durch die Vorschläge ein erheblicher Verlust an Wandfläche, den er — ganz gewissenhaft — auf 2030 Quatratfuß berechnet. Nun sind jetzt alle Wände dicht besetzt, ja nicht unwesentliche Erwerbungen haben bisher wegen Raummangels gar nicht zur Aufstellung kommen können. Es müßte also entweder eine größere Zahl von Bildern entfernt werden, oder die höchste Gränze für den oberen Rand der Bilder, wie Herr Tiede will, höher als bisher bei 16 Fuß angenommen werden.

„Mit genauer Berücksichtigung der durchschnittlichen Sehkraft hat aber der selige Schinkel mit mir", heißt es weiter, „jene Entfernung als die weiteste angenommen, in welcher der Beschauer noch von der Eigenthümlichkeit des Meisters und der Art seines Vortrags eine Anschauung gewinnen kann." Die Innehaltung dieser Gränze ist seit dem Bestehen der Galerie von feineren Kunstfreunden aus den verschiedensten Ländern Europa's als ein besonderer Vorzug des Berliner Museums anerkannt worden. Durch das Höherhängen würden aber besonders die Meisterwerke der altniederländischen und der verschiedenen italienischen Schulen des fünfzehnten Jahrhunderts, d. h. der überwiegende Theil und werthvollste Besitz der Galerie auf unverantwortliche Weise benachtheiligt werden. Denn da es bei diesen wesentlich auf die liebevolle Durchbildung im Einzelnen ankommt, so ist eine nähere Beschauung derselben unerläßlich. Würde sie bei einem großen Theile der betreffenden Bilder unmöglich gemacht, so würde damit ein eigenthümlicher Vorzug der Berliner Gemäldesammlung, ihre Specialität, zerstört.

Wenn aber die elf Kompartimente des langen Hauptsaales in fünf größere Säle verwandelt werden, so geht zugleich eine zweite Eigenthümlichkeit der Galerie verloren, ihre leicht übersehbare historische Anordnung, auf die Schinkel mit Recht einen großen Werth gelegt hat, und die sich bei den bewährtesten Kennern allgemeiner Anerkennung zu erfreuen gehabt hat.

Waagen wünscht schließlich, — unter stillschweigender Voraussetzung des Hauptgrundes, daß durch das gegenüber aufgepflanzte neue Museum der Galerie das reine Nordlicht unwiederbringlich entzogen ist, und deßhalb der Gedanke an eine Verbesserung der ursprünglichen Beleuchtung überhaupt aufkommen kann, — Einführung von Oberlicht in den Hauptsaal für jedes einzelne Kompartiment, weil hierdurch ein bedeutender Gewinn an Wandfläche erzielt wird, und, da das mittelste Kompartiment bereits mit einem sehr günstigen Oberlicht versehen ist, hierin die Garantie vorliegt, in allen Räumen eben so gutes Licht zu bekommen.

Bei den beiden kleinen Sälen nach Norden, die sehr ungenügendes Licht haben, wünscht er gleichfalls Oberlicht, aber auch mit Beibehaltung der Kompartiments. Bei den beiden kleinen Sälen gegen Süden ergiebt sich auf jeden Fall ein Gewinn an Raum, und deswegen ist Waagen hier für Beseitigung der Querwände.

Dies ist jedenfalls nicht konsequent, denn der Raumgewinn ist unter Beibehaltung der letzteren natürlich noch größer, als wenn sie beseitigt werden, und die korridorartigen Räume werden jedenfalls keinen sonderlichen Eindruck machen.

Waagen resümirt sein Gutachten dahin, daß, „wenn der sehr kostspielige Umbau der Gemäldegalerie in allen Theilen nach den Vorschlägen des pp. Tiede zu Stande kommt, derselbe ungleich mehr Nachtheile, als Vortheile haben wird, indem die sehr große Verringerung der Wandflächen, die größere Höhe für das Aufhängen der Bilder, die Zerstörung der organischen und feingegliederten Aufstellung gewiß, das Gelingen des Oberlichtes aber sehr ungewiß ist."

Wir sind dieser einfach klaren Darlegung gefolgt, nicht weil wir das Vollgewicht der auch von uns schon wiederholentlich geltend gemachten Gründe noch einmal zur Empfindung zu bringen für nothwendig erachtet hätten, sondern um an der ruhigen Sicherheit und treffenden Schärfe dieser Darlegungen und an dem Tone warmen Interesses und innigen Verständnisses für die Sache einen wohlthuend und beruhigend kontrastirenden Hintergrund für das Folgende zu haben. —

Das nächste und neben dem Waagen'schen wichtigste Gutachten ist das der Sachverständigenkommission, welche bestand aus dem Oberhofbaurath Strack, dem Baurath Erbkam, den Professoren Eduard Magnus, Eybel und Schrader.

Die Kommission stellt nach dem Grundsatze „divide et impera" Eingangs drei Fragen auf, nämlich ob elf Kompartiments mit Oberlicht oder ob fünf größere Säle mit Oberlicht einzurichten seien, oder ob der Hauptsaal der Gemäldegalerie unverändert belassen werden solle.

Von den vier kleinen Sälen nach den Höfen zu wird also hier vorläufig abgesehen.

Die Erwägung des Zustandes, in den die Galerie durch die erste Sünde gegen das Genie Schinkel's, die Erbauung des neuen Museums in unmittelbarster Nähe des alten und gar die Verbindung desselben mit dem letzteren durch die Straßenüberbrückung gekommen ist, führt zu der Ueberzeugung, „daß jetzt, wo durch die nothwendig gewordene Umdeckung des Daches vom älteren Museum die günstige und mit verhältnißmäßig geringen Mitteln herzustellende Umwandelung der am meisten betroffenen Bilderräume möglich ist, dieselbe nicht versäumt werden dürfe.“

Das einzige Mittel zur Verbesserung der verdorbenen Beleuchtung liegt natürlich in der Einführung von Oberlicht, obgleich „an und für sich die Kommission der Ansicht ist, daß für die Betrachtung von Gemälden ein gutes Seitenlicht günstiger sei als Oberlicht.“ Sie empfiehlt daher im Princip einstimmig die Einführung von Oberlicht in die für ihre Beleuchtung beeinträchtigten Räume. Als solche erkennt sie bedingterweise die beiden ersten Kompartiments (von der nordwestlichen Ecke ab gezählt), unbedingt die folgenden 3, 4, 5 und 7 (6, das mittelste, hat schon Oberlicht), weniger die beiden nächsten 8 und 9, gar nicht die letzten 10 und 11, auf die das neue Museum nicht mehr einwirkt, und auch die eben entstehende Nationalgalerie der größeren Entfernung wegen keinen störenden Einfluß haben wird. 1—9 sollen also Oberlicht erhalten, 10 und 11 aber bleiben, wie sie sind.

Bis hierher kann man sich mit den Beobachtungen, Behauptungen und Schlüssen der Kommission ganz einverstanden erklären, wenngleich die theilweise Umgestaltung eines Saales und die unsymmetrische, einheitlose Gliederung desselben einen architektonisch unbefriedigenden Eindruck machen würde.

Es geht nun an die Frage, die Lebensfrage des ganzen Streites, ob Kompartiments mit Oberlicht oder Säle.

Die Kommission debütirt in der fortschreitenden Erörterung mit der Entdeckung, daß auf „jeden Unbefangenen“ die gleichen, fast auf das geringste Maß beschränkten Kompartiments einen peinlichen Eindruck machen.

Insofern nun am unbefangensten unzweifelhaft derjenige ist, der gar nichts von der Sache versteht, gar kein Interesse dafür hat und gar nicht weiß, worauf es ankommt, läßt sich jene Behauptung kaum bestreiten. Wer jedoch nicht zu gaffen kommt, sondern Interesse, Liebe und Verständniß für all die werthvollen Kunstwerke mitbringt, die ihm reichlich, wohlgeordnet und übersichtlich in jedem Kabinet entgegentreten, der wird es kaum begreifen, daß „Sachverständige“ so „unbefangen“ sein konnten zu klagen:

„Kein einziger nur um etwas bedeutenderer Raum gewährt eine Abwechselung in dieser unläugbar monotonen und für eine bequeme Orientirung des Besuchers gewiß nicht vortheilhaften Anordnung.“

Ja, er wird das Letztere überhaupt nicht verstehen. Die Orientirung, die für den „nicht Unbefangenen“ die werthvollste ist, d. h. diejenige, die ihm den massenhaften und vielgegliederten Stoff zu übersehen hilft, wird ihm eben durch die Darreichung in kleinen, in sich einheitlichen Portionen vollkommen genügend auf unmerkliche Weise und deshalb nur um so wohlthuender verschafft. In dem Gesammtraum der Galerie aber, also äußerlich sich zu orientiren, wird ihm so wenig wie selbst dem „Unbefangenen“ schwer werden. Er wird vielleicht über den Baumeister den Kopf schütteln, der ihn zwingt, nach vollbrachter Betrachtung seinen Weg zurückzumessen, — wenn er nicht alsbald erkennt, daß er seinen Vorwurf vielmehr gegen die privilegirte Trägheit des Galeriepersonals zu richten hat, das durch Oeffnung zweier, stets verschlossen gehaltener Thüren eine bequeme Verbindung zwischen den beiden Enden der Gemäldegalerie über den Podest der Haupttreppe ermöglichen könnte. Im Uebrigen haben sich im alten Museum, dank seiner unübertrefflich klaren Grundrißdisposition, trotz seines längeren Bestehens ohne Zweifel weniger Menschen verlaufen, als in dem neuen mit seinen überaus „würdigen“ und nichts weniger als „monotonen“ Räumen.

Die unmittelbar folgenden, logisch sein sollenden, scheinbar strenge fortschreitenden Deduktionen sind für Ton und Geist des Gutachtens zu bezeichnend, um nicht wörtlich hergesetzt zu werden:

„Daß ein so großer durchgebildeter (!) Meister, wie Schinkel, einen solchen Uebelstand [der selbst „Unbefangenen“ nicht entgeht!] nicht empfunden haben sollte, ist undenkbar.“

Merkwürdig, daß ihn niemals ein Gefühl von Unsicherheit beschlichen hat, da doch sein Museumsprojekt in allen seinen Theilen so lebhafte Angriffe zu bestehen hatte. Merkwürdig, daß sich nirgends eine darauf zu deutende Aeußerung findet, da er doch so leidig viel Schreiberei wegen seines genialen Planes hatte. Noch viel merkwürdiger, daß Schinkel gerade diese Einrichtung aus Princip gewählt hat, da er, was namhafte Berliner Architekten wohl hätten wissen sollen, — (was Einem nicht zur rechten Zeit einfällt, das weiß man nicht!) — niemals eine andere Raumdisposition für Gemälde-Galerien in seine Entwürfe aufgenommen hat. Selbst in dem Projekt zu einer mit äußerster Pracht und wahrhaft fürstlichem Aufwande ausgestatteten Residenz zeigt das Museum dieselbe Anordnung. Schinkel stand eben damals, auf reifestes Studium des Gegenstandes nach allen Seiten hin gestützt, bereits im entschiedensten und vollbewußten Gegensatze gegen das Princip, dem Leo von Klenze in seinen Museenbauten huldigte, dem Princip der — „würdigen“ Räume!

„Aber ihn zwangen größtentheils [? und außerdem ?] äußere Verhältnisse dazu (?); denn es galt bei ungemein knapp gewährten Mitteln auf die möglichste Raumgewinnung zur Unterbringung der Bilder Bedacht zu nehmen.“

Unglücklicherweise macht sich aber dieser Zwang nirgends geltend! Die Sammlung war auch gar nicht so übermäßig groß: W. v. Humboldt giebt sie 1830 amtlich

auf 1198 Stücke an, jetzt enthalten die Räume nach dem Katalog ohne die Teppiche der Rotunde, aber mit Einschluß von flüchtig gezählten, also mindestens vorhandenen 133 Doppelnummern 1376 Bilder! Schinkel's Plan und innere Gliederung der Gemäldegalerie war aber sogar längst fertig, bevor der Bestand derselben genau festgestellt war; s. u. a. Nachlaß III, S. 257 und 260. Nur der Charakter der Sammlung ließ sich übersehen, und mit Rücksicht auf diesen wurden die Dispositionen getroffen:

„In der Gemäldesammlung des königlichen Museums ist wesentlich dahin zu sehen, das große historische Ganze in seinem vollsten Glanze zu zeigen,"

sagt Schinkel selbst a. a. O., was sich nebst vielen ähnlichen Aeußerungen Jeder hätte hinter's Ohr schreiben sollen, der über Schinkel's Ideen und die künstlerische Seite der Umbaufrage ein Wort mitzureden sich erkühnte.

„Dabei war er aber wohl bestrebt, das beängstigende Gefühl so vieler kleinen Räume dadurch in dem Beschauer wieder aufzuheben, daß er durch nur mäßige Höhe der Zwischenwände und weite Thüröffnungen den Eindruck von drei großen Sälen, die sich an der Nord-, Ost- und Westseite des Gebäudes hinziehen, lebendig zu erhalten suchte."

Wenn das die ganz unbefangenen Sachverständigen merkten, dann muß wohl Schinkel der Versuch, wie a priori anzunehmen, gelungen sein, und also ist der Eindruck von drei großen Sälen lebendig, d. h. neben den Anforderungen möglichst guter Bilderbetrachtung auch dem Bedürfniß nach imposanter Raumentfaltung in einer großen öffentlichen Sammlung genügt.

„Bei der ursprünglich sehr guten Beleuchtung dieser Seiten hatte er um so weniger Grund, auf die Anwendung von Oberlichtern sich einzulassen, als —

Das Natürliche wäre: „für die Betrachtung von Gemälden ein gutes Seitenlicht günstiger ist als Oberlicht"; es heißt aber: als" —

„die Wahl seines Baustils die Einfügung von Fensteröffnungen sehr wohl gestattete und überdies die Konstruktion der Oberlichter mit viel bedeutenderen Kosten verbunden war."

Gestattete? Also war das Gegentheil doch mindestens eben so wohl „gestattet!" Und welcher Baustil, außer etwa dem der Maulwürfe, „gestattet" denn Fenster nicht?! —

Ueberall sonst sind „nothwendig", „unumgänglich", „dringend" u. s. w. in dem Gutachten die ausschließlich gangbaren, bis zur Komik sich häufenden Epitheta, woher denn auch die einmal über das andere betonte „Einstimmigkeit" in Urtheil und Beschluß; und hier, wo nur die „Nothwendigkeit" etwas verschlagen könnte, bescheidet man sich mit der Möglichkeit!

Freilich es wäre allzu kühn gewesen, hier eine Nothwendigkeit zu behaupten, und so recht im Sinne jener Architektur-Pygmäen, die mit ihrer doktrinären antiken Schablone im Geiste Schinkel's fortzubauen wähnen und bis auf den heutigen Tag an jeder großen Aufgabe Schiffbruch gelitten haben, einem Schinkel solche Armseligkeit zuzumuthen, daß er zuerst die Würfel über den zu wählenden Stil geworfen und dann die Anforderungen der Aufgabe nach diesem Prokrustesbette zurechtgeschnitten habe. Aber wem soll mit den zur Aushülfe gebrauchten, nichtssagenden und unklaren „Worten, wo Begriffe fehlen," gedient werden? — Schinkel's Wort und Werk beweisen, daß er es besser gewollt und besser gekonnt hat.

Es ist sodann der Kommission wohl nur „passirt", von den viel bedeutenderen Kosten der Oberlichtbeleuchtung zu sprechen. Der Minister im Abgeordneten-Hause wenigstens — sicherlich auf mindestens ebenso „sachverständiges" Urtheil gestützt — sprach es mit großer Bestimmtheit aus, daß das Zinkdach und das Glasdach ungefähr gleich viel kosten. Hätten übrigens selbst unsere Sachverständigen recht, so hätten die bedeutenderen Kosten der Oberlichter sich durch den größeren dadurch gewonnenen Raum für Bilder doch mehr als kompensirt, und also den vorgeblich waltenden Sparsamkeitsrücksichten thatsächlich besser als die Seitenlichtöffnungen Rechnung getragen, — wenn Schinkel nicht, ebenso wie die Kommission, Seitenlicht für das bessere gehalten hätte, und wenn jene Rücksichten irgend maßgebend für den Bau gewesen wären.

Auf Grund der vorstehend mitgetheilten Erwägungen bekennt sich nun die Kommission einstimmig (! s. oben !) zu der — unnöthigerweise gesperrt gedruckten — Ansicht, „daß die Bildung einzelner größerer Kompartimente eine wesentliche Verbesserung in der Gesammt-Anlage der Galerie-Räume hervorbringen würde."

Damit man über die Tragweite dieser „Ansicht" nicht in Zweifel bleibe, wird alsbald hinzugesetzt: „Schon in architektonischer Beziehung muß dieselbe als nothwendig (!!) betrachtet werden."

Also man hält es für nothwendig, Schinkel zeitgemäß zu verbessern! Möchte man doch immer gegenwärtig behalten, daß das des Pudels Kern ist! — Mancher dürfte dabei kopfschüttelnd fragen: Wer sind denn diejenigen, die eine solche „Nothwendigkeit" zu behaupten wagen? Doch lassen wir das einstweilen. Hören wir vielmehr geduldig, wodurch die Nothwendigkeit begründet ist. Also:

„Die nördliche Seite des alten Museums ist durch den Anbau des Uebergangs zum neuen Museum in ihrem Organismus gestört worden."

Das ist wahr und sehr schlimm, hätte aber von besonnenen Architekten vorher eingesehen, und von würdigen Schülern Schinkel's pietätvoll verhindert werden sollen. Aus dem verübten Sakrilegium ein Recht herzuleiten, in den „gestörten" Organismus noch fürder ändernd und zerstörend einzugreifen, das geht über gewöhnliche Begriffe von Logik und von ästhetischem wie moralischem

Taktgefühl, wo es sich um eine Größe wie Schinkel handelt. Weiter:

„Nicht nur, daß durch denselben (den Anbau) eine Hauptmittelaxe gewonnen wird, welche eine besondere Ausbildung der in ihr liegenden Räume verlangt,“ —

Wo liegt da die „Störnug“? Eine Axe pflegt — mit Recht — von den Architekten als ein Vorzug, ja bei monumentalen Bauten als ein Erforderniß angesehen zu werden, wie auch in dem Ausdruck „gewonnen“ vielleicht unabsichtlich ausgesprochen liegt. Eine solche Axe, von Süd nach Nord, wie sie der Anbau erfordern würde, hat aber der Schinkel-sche Bau von Anbeginn, und die in ihr liegenden Gebäudetheile: Freitreppe, Säulenhalle, Vestibul, Kuppelraum, langer oder besser breiter Hauptsaal, sind wahrhaftig in der dominirendsten Weise „ausgebildet“!

„sondern die sämmtlichen Lokalitäten des Nordsaals erhalten fortan die neue [ja, sehr neue!] Bestimmung, zwischen beiden Museen eine angemessene architektonische Vermittelung herzustellen;“

Nicht wahr, das muß falsch gelesen, falsch abgeschrieben sein? Doch nein, es liegt leider keine Täuschung vor, sondern die traurige Thatsache eines wirklichen „sachverständigen“ Gutachtens.

Wie? Schinkel's Museum soll zum Vestibül, zur Vorhalle des neuen degradirt werden? Dieser unerreichte Meisterbau, zu dem Stüler's Werk umgekehrt nicht einmal werth und würdig wäre, in dasselbe Verhältniß zu treten?

Wie? ist es nicht schon schlimm genug, daß man im „Publikum“ die Gewohnheit groß gezogen hat, das alte Museum blos als Durchgang zu dem neuen zu betrachten, in dem seine Neugier und Schaulust mehr gereizt ist, und zu dem es an den drei Haupttagen durch Schinkel's Bau den Weg zu nehmen gezwungen wird? Soll dieser auch noch ästhetisch zur Eintrittshalle gestempelt, gewissermaßen als der architektonische Septimenakkord charakterisirt werden, der zu dem reinen Dreiklang des neuen Museums hinüberdrängt?

Beide Museen sind selbständig. Daß die Gebäude eine Verbindung haben, ist bis zu dem Punkte ganz vortheilhaft, daß dieselbe nicht hätte das eine von beiden in seiner Eigenthümlichkeit fast vernichten dürfen. Aber warum muß die Fiktion einer untrennbaren Einheit beider künstlich erzeugt und genährt werden? Warum macht man bei der großen Verschiedenheit der von beiden eingeschlossenen Kunstwerke nicht beide für sich zugänglich, um jeden Besucher auf dem kürzesten Wege von der Straße aus an seinen Bestimmungsort gelangen zu lassen? Warum öffnet man — beiläufig — nicht das Hauptportal des neuen Museums, um den Eintretenden den Raumeffekt, auf den es berechnet ist, empfinden zu lassen und ihm die von dort aus leichte Orientirung zu ermöglichen, während bei dem jetzigen Eintritt durch eine Seitenthür eine werthvolle Sammlung lediglich als Durchgang dient, und „unbefangene“ Besucher weder hinein noch hinaus finden? Warum sperrt man nicht, wie gegen das neue, so auch gegen das alte Museum den Straßenüberbau durch dichte Vorhänge ab, was hier zudem wegen des Blendlichtes für die Bilder noch nöthiger wäre? Dann könnte und dürfte von einer „Bestimmung zu angemessener architektonischer Vermittelung“ zwischen beiden Gebäuden keine Rede sein.

Aber gesetzt den Fall, es würde die „unumgängliche Nothwendigkeit“ wirklich erwiesen, eins der Museen den Anforderungen des anderen oder ihres gegenseitigen Verhältnisses anzubequemen, — wahrlich, Stüler's Bau müßte da eher dem Erdboden gleich gemacht werden, denn man könnte alle Tage selbst einen besseren Ersatz dafür finden, als daß an Schinkel's Museum auch nur ein Stein verschoben würde, das ein Markstein in der Geschichte der Baukunst ist, wie nur irgend ein Bau in der Welt.

Es ist unbezeichenbar, die Veränderung der Disposition in einem solchen Gebäude zu Gunsten der „neuen“ Bestimmung ganz harmlos und wie optima fide zu nennen:

„eine ästhetische Forderung, welche ganz im Sinne des verewigten Schinkel liegt“!

und dann mit jovialer Bonhomie fortzufahren:

„Ueberhaupt muß hier von vorn herein der Ansicht entgegengetreten werden, daß das Werk dieses Meisters durch die von der Kommission vorzuschlagenden Aenderungen geschädigt oder verstümmelt werden könnte.

Könnte? Also nicht einmal könnte? so sorglos tritt die Kommission der Aenderung eines Schinkel'schen Baues gegenüber?!

„Dieselben lassen die äußere Architektur des Gebäudes unberührt und alteriren die innere Anordnung nur in so weit, als die nothwendige Einführung von Oberlichtbeleuchtung sie (?) vernünftiger (!!) Weise erfordert.“

Wir kennen allerdings Architekten, bei denen „äußere Architektur“ und „innere Anordnung“ zwei gesonderte Dinge sind, glauben aber nicht zu viel zu sagen, wenn wir behaupten, daß sie nicht das Zeug dazu haben, Schinkel's Ideen zu folgen und seine Werke zu begreifen.

Die „Vernunft“ in dem letzten „Erforderniß“ ist wohl nicht ernsthaft gemeint. Denn kein „vernünftiger“ Mensch hat es bis jetzt für unmöglich oder gar unvernünftig gehalten, kleine Kabinete, wie sie einige Zeit mit Seitenlicht bestanden haben, als dieselben Kabinete mit Oberlicht zu versehen.

Die Argumentation geht nun so weiter, daß das kleine (mit einigen Hauptbildern behängte und schon jetzt von oben her beleuchtete) Kompartiment zwischen Rotunde und Uebergangsbau „seiner ästhetischen Bestimmung als vorbereitender Raum für den Eintritt in ein neues bedeutendes Gebäude zu dienen, in keiner Weise entspricht.“

Man sollte meinen, es würde demzufolge vorgeschlagen, es als Korridor zu charakterisiren, die Bilder

daraus zu entfernen und es durch Wegnahme der Glas-Wand und -Thür mit dem gleich breiten, ebenfalls schon als Durchgang eingerichteten (und dafür nur mit allzuwerthvollen Skulpturen, wie dem betenden Knaben, der Bronzefigur von Xanten u. s. w., ausgestatteten) Uebergange zu vereinigen. Gott bewahre!

Die Kommission findet, daß „seine räumliche Erweiterung zu einer Nothwendigkeit (!) wird", und es deshalb mit je einem rechts und links anstoßenden Kompartimente zu einem einzigen Oberlichtraum (natürlich mit Gemälden) zusammenzufügen ist.

Also ein Saal einer Gemäldegalerie, dessen Dimensionen den aus der Rotunde Eintretenden nach rechts und links in die folgenden Bilderräume weisen, scheint der Kommission der „ästhetischen Bestimmung als vorbereitender Raum für den Eintritt in ein neues bedeutendes Gebäude", das in der kurzen Dimension des Saales gegenüberliegt, und dessen Eingang sie selbst, um das Blendlicht abzusperren, mit Vorhängen zu verdecken vorschlägt, vortrefflich zu entsprechen! Sie bedarf für ihr „ästhetisches" Gefühl nach der ersten kolossalen Erweiterung des „Durchganges" in der Rotunde noch eines zweiten, breit ausladenden Raumes, vermuthlich um noch einmal frei und tief Luft zu holen, bevor sie sich in den Strudel der ästhetischen Genüsse im neuen Museum stürzt.

Die zwei zu beiden Seiten folgenden Kompartiments sollen dann auch zu je einem gemeinsamen Raume mit Oberlicht zusammengezogen werden, um eine „angemessene Vermittelung —

[Natürlich! Alles nur zur größeren Verschönerung des Schinkel'schen Baues!]

„zwischen dem größeren Uebergangssaale und den älteren kleinen Kompartimenten" herbeizuführen. Denn nach Osten hin bleiben dieselben ja mit ihren ursprünglichen Fenstern erhalten, und von den beiden ersten Kompartimenten von Westen her heißt es: Es würde zwar „auch hier die Vereinigung zu einem einzigen Raume unzweifelhaft [! und dennoch nicht?!] den Gemälden eine vollkommnere Beleuchtung verschaffen, als es mit Beibehaltung ihrer jetzigen Größe möglich ist; die Mehrheit der Kommission glaubt aber diesen Vortheil aufgeben zu sollen: um" — man wird versucht zu ergänzen: um beiden Parteien den Mund zu stopfen; in der That heißt es aber, wovon es werth ist Akt zu nehmen, weil dadurch ein Haupteinwand gegen die veränderte Raumeintheilung im Princip als berechtigt und unanfechtbar anerkannt wird —: um „keinerlei Einbuße der bisherigen Bildwände zu erleiden".

Es wird nämlich hieran das trügerische Rechenexempel geknüpft, daß nach den Vorschlägen der Kommission acht Fensterwände für Bilder gewonnen werden, und durch Beseitigung von vier Zwischenwänden acht ausdrücklich als „eben so große" bezeichnete Wandflächen verloren gehen.

Das ist nun aber, wie der flüchtigste Blick in die Galerie oder auf den flüchtigsten Grundriß lehrt, ziemlich weit davon entfernt richtig zu sein; denn die Fensterwände sind nur achtzehn Fuß lang, die Querwände aber beinahe zweiundzwanzig Fuß, was, den Ueberschuß der Länge nur zu $3^1/_2$ Fuß angenommen, bei sechzehn Fuß hoher Bilderzone für jede Wand einen Ausfall von 56 Quadratfuß, bei acht Wänden also ein — schwerlich blos übersehenes — Deficit von 448 Quadratfuß ergiebt!

Und büßte nicht eine „Sachverständigen"-Kommission schon allen Glauben ein, wenn sie so etwas zu „übersehen" im Stande wäre? An andere Gründe der Aussage wagen wir aus naheliegenden Gründen natürlich gar nicht zu denken. Jedenfalls wissen wir, was von dem „sachverständigen" Gutachten zu halten ist, das an diese Scheinrechnung die Versicherung zu knüpfen kein Bedenken findet:

„Es entsteht also (!!) kein Verlust an nutzbarer Wandfläche für die Sammlung; vielmehr wird dieselbe eher noch vermehrt durch die Beschaffung größerer Räume, in denen es sehr wohl (?!) statthaft ist, die Aufhängung der Gemälde bis zu einer Höhe von achtzehn Fuß anzuordnen."

Das ist thatsächlich falsch, mindestens den Verhältnissen unangemessen geurtheilt. Wenn Bilder höher hinauf hängen als sechzehn Fuß, so wird allerdings häufig (bei sehr großem Umfange der Bilder und mindestens lebensgroßem Maßstabe der Darstellungen) ein weiterer Abstand, als die Kompartiments des Berliner Museums ihn zu nehmen gestatten, für den Beschauer wünschenswerth. Nicht aber berechtigt umgekehrt ein größerer Raum einfach zum Höherhängen der Bilder, sondern man darf damit, will man den Bedürfnissen einer kunstgeschichtlichen Sammlung genügen (und nebenbei im vorliegenden Fall Schinkel's ausdrücklichen, von der höchsten Einsicht geleiteten Willen respektiren), nur bis zu einer gewissen Gränze gehen, jenseits deren die Bilder aufhören mit ihrer Individualität zu wirken und anfangen, lediglich Dekorationsstücke zu werden, einer Gränze, die nicht im Mindesten von der Größe eines Bildersaales, sondern lediglich von der absoluten Leistungsfähigkeit des menschlichen Auges abhängig ist.

Mit Rücksicht darauf aber muß Schreiber dieses, der sich eines Auges von vorzüglicher Schärfe und ausgezeichnetem Akkommodationsvermögen erfreut, nach seiner Erfahrung bei Studien in einer großen Anzahl deutscher und ausländischer Galerien jene von Schinkel und Waagen angenommene und in der Berliner Gemäldesammlung bisher inne gehaltene Gränze als die äußerste zulässige erklären, und er schließt sich sogar entschieden denjenigen an, die, wie Waagen in seinem Gutachten mittheilt, gewisse Bilder in solcher Höhe der Beurtheilung schon für entrückt erachten.*) Es sind dies die Bilder aus

*) Mit diesem Urtheil stimmt die Anordnung, welche Hansen in seinem Entwurfe der Wiener Museen vorgeschlagen hat, vollkommen überein; er statuirte nur eine 15 Fuß hohe Behängfläche. A. d. Herausg.

den cis- und transalpinischen Schulen bis zum Ende des 15. Jahrhunders, wie solche fast ausschließlich den jetzigen Inhalt der zur Umwandlung bestimmten Kabinete in der Berliner Gemäldegalerie ausmachen, also in diesen Sälen verbleibend unter keiner Bedingung von dem Danaergeschenk der Kommission, der Raumerweiterung, Gebrauch machen könnten.

An die Möglichkeit aber, die ganze Anordnung der Sammlung aufzulösen und auf den Kopf zu stellen, statt der Feinheit, italienische und nordische Schulen sich in den Ausgangspunkten ihrer Entwickelung berühren zu lassen, wo sie einander am Nächsten standen, etwa mit den Werken der Hochrenaissance, der Nachblüthe und der Verfallzeit die neuen „würdigen" Räume zu dekoriren und die alten Scharteken in die konservirten kleinen Löcher zu verweisen, (man verzeihe uns die solchem Standpunkte etwa entsprechende Ausdrucksweise) — daran scheinen selbst die Sachverständigen nicht zu denken, denn

die Kommission hält es für angemessen und erforderlich, sich gegen den „Einwurf" zu verwahren, als ob durch die vorgeschlagene Raumtheilung „der Hauptvorzug unserer Bildergalerie, die lehrreiche und übersichtliche Sonderung der einzelnen Schulen und damit ihr historischer Nutzen (?!) verloren gehe";

und zwar mit dem triftigen und durchschlagenden Argument:

„Kein einziges Mitglied der Kommission vermag diese Ansicht zu theilen!"

Schade für sie! Wenn man aber so obenhin urtheilen und mit solchem souveränen Selbstbewußtsein das Vollgewicht der persönlichen Ansicht wie ein Brennusschwert in die Wagschale der kämpfenden Meinungen werfen sieht, so kann man freilich nicht umhin, einmal gegen besseren Brauch nicht Sache gegen Sache, sondern Person gegen Person zu stellen.

Die Kommission zur inneren Einrichtung des Museums, über deren Werk es jetzt hergeht, bestand aus Schinkel, Rauch, Friedrich Tieck, Daehling, Wach, Schlesinger, Waagen und Wilhelm von Humboldt.

Nun wohlan! Dasjenige Mitglied der heurigen Kommission trete vor, das Mann gegen Mann durch bewährte und erprobte Einsicht und die Legitimation ebenbürtiger schöpferischer Leistungen sich jenen Namen zu vergleichen berechtigt zu sein glaubt!

Nicht die vage Behauptung, daß die zu schaffenden Säle von immer noch sehr mäßiger Größe „kaum mehrere Schulen aufzunehmen vermögen" werden, scheint der wahre Grund für die „Ansicht" der Kommission zu sein, sondern, wie bald ziemlich deutlich erhellt, die geringe Mühe, die man sich gegeben hat, sich den Werth der hier versuchten historischen Anordnung klar zu machen. Jener Behauptung selbst aber steht mit viel größerer Berechtigung die andere gegenüber, daß selbst so noch kaum das Historische ganz konsequent und verständlich zu seinem Rechte komme. —

(Fortsetzung folgt.)

Bruno Meyer.

Moderne Skulpturwerke und Restaurationsarbeiten in Siena.

Im Spätherbst 1868.

(Schluß.)

Da oben von Becheroni die Rede war, so sei erwähnt, daß von ihm im Jahre 1846 zwei Reliefs der Geometrie und Arithmetik an der Marmorbrüstung der Cappella di Piazza in Siena (neben dem Palazzo pubblico) neuhergestellt wurden, und zwar so, daß fast jede Spur der gothischen Originale moderner Behandlungsweise weichen mußte.

Ebensowenig wie diese und Quercia's Skulpturen von der Restaurationswuth verschont geblieben sind, ebensowenig ist es der Fall mit den berühmten Marmorplatten, mit welchen von 1369 an bis 1547 in ununterbrochener Reihenfolge der Fußboden des Domes belegt wurde. Hier sei eine kleine Erläuterung über den Stil derselben gestattet. Während Anfangs die Zeichnungen nach Art des Niello in die weiße Marmorplatte gemeißelt und dann mit schwarzem Stuck ausgefüllt wurden, ging man bald zu einer Art Marmorintarsien über, indem man die Figuren von weißem, den Grund von schwarzem Marmor bildete. Und wie die Intarsienarbeit in Holz vom einfacheren Material verschiedener naturfarbener Holzarten allmählich zur Verwendung von mannigfaltig künstlich gefärbtem Holze überging, so wurde auch zu den Bodenplatten des Domes allmählich verschiedenfarbiger Marmor verwandt, um jede feine Licht- und Schattennüance damit ausdrücken zu können, während man sich zu einer realistischen Farbendarstellung nicht verstieg. Diese letztere Technik ist eine Art im Großen angewandter, dagegen in Material und Farben beschränkter, sogenannter florentinischer Mosaik, wie ja wiederum diese gleichsam identisch ist mit der entwickelteren Holzintarsienarbeit. Der erste Versuch in der eben geschilderten Technik geschah 1506 durch Paolo Manucci in der Geschichte der „Fortuna", die Schätze und Geld von verschiedenfarbigem Marmor ausstreut. Ebenso sind Schmuck, Gürtel, Gewandsäume &c. von buntem Marmor, der Grund schwarz, die Figuren in der Hauptsache weiß. Zur vollen Entfaltung aber brachte das neue Verfahren erst der Maler Domenico Beccafumi, der anfangs Perugino, dann Michelangelo zum Vorbild nahm und einer der größten Zeichner war, die je existirten. An den Marmorplatten im Dom arbeitete er von 1517 bis 1547.

Durch die Fußtritte der Frommen nahmen diese Marmorintarsien im Laufe der Jahrhunderte bedeutenden

Schaden, so daß man sie in neuester Zeit, mit Ausnahme von wenigen, (darunter die des Beccafumi, die am besten erhalten, weil meist mit Holzdielen bedeckt sind) zu restauriren unternahm. Statt sie aber zu säubern, aufzufrischen und auszubessern, hat man die meisten weggenommen und ganz neu reproducirt. Dabei sind nun fast alle Sibyllen geradezu verdorben, indem sie mit fingerbreiten, eckigen Strichen ohne Verständniß kopirt worden sind. Diese Sibyllen nehmen zu je fünfen, in mehr als Lebensgröße, den Fußboden der beiden Seitenschiffe ein. Rechts folgen sich die delphische mit der Fackel von Giuliano di Biagio und Vito di Marco, die aufgeregt schreitende kumäische von Luigi di Ruggiero und Vito di Marco, die cumanische, eine Matrone mit Lorbeerzweig und drei Büchern, von Giovanni di Stefano, die erythräische von dem bedeutenden Bildhauer Siena's, Antonio Federighi, und die persische von Urbano da Cortona.

Einzig diese letztere hat ihre alte Linienfeinheit bewahrt, da sie nur wenig restaurirt wurde. Dagegen sind alle Sibyllen links fast ungenießbar geworden. Für ihre ursprüngliche Schönheit bürgen die Namen der Künstler, die sie erfanden. Die libysche ist von Guidoccio Cozzarelli, wahrscheinlich einem Verwandten des bedeutenden Bildhauers Giacomo Cozzarelli, dessen bemalte Steinstatuen in Siena durch sorgfältiges Studium, Kraft der Charakteristik und Schönheitssinn Staunen und Freude erregen. Man sehe sich nur in S. Spirito die Statuen der heiligen Catherina und des heiligen Vincenzo Ferrera, oder in S. Agostino die des heiligen Niccolò da Tolentino an! Die hellespontische Sibylle ist von Neroccio di Bartolomeo, die samische von Matteo di Giovanni, der in seinen historischen Kompositionen Sandro Boticelli nachgeahmt und karikirt hat, während er im seltsamen Kontrast dazu in seinen Andachtsbildern die lieblichsten Madonnen und Kinder malte. Die albuneische ist von Benvenuto di Giovanni. Die Sibyllen wurden 1481 und die folgenden Jahre ausgeführt.

Dagegen sind wieder unversehrt geblieben die fünf Tugenden in der Nähe des Hauptaltars, weiß auf schwarzem Grund, die von 1380 bis 1406 von Marchese d'Adamo und seinen Gehülfen aus Como hergestellt wurden. Darunter erregen besonders Temperantia und Fortitudo, jedenfalls von dem Meister selbst, ein gerechtes Staunen, nicht bloß durch die überaus zarte und fleißige Ausführung, sondern mehr noch durch die Freiheit und Eleganz der Formen, des Ausdrucks und der Gewandung, die für eine so frühe Zeit etwas Außerordentliches ist und das ernsthafteste Nachdenken darüber veranlaßt, ob nicht die Lombardei ebenfalls eine Heimatstätte der wieder erwachenden Kunst gewesen sei und vielleicht in manchen Beziehungen noch vor Toscana. Die ornamentale Einfassung dieser Figuren ist noch gothisch, auch die Gewandung ist noch fern von dem Realismus der Renaissance, aber die Zeichnung ist richtiger, die ganze Komposition anmuthiger und freier als Werke, die Jahrzehnte später entstanden. Sollte Quercia nicht auch hiervon Anregung zu seinen sitzenden Tugenden geschöpft haben, die er drei Jahre nachher an seinem Brunnen bildete?

Schließlich sei noch erwähnt, daß gegenwärtig mehrere junge Zeichner beschäftigt sind, einige sehr verdorbene historische Kompositionen, so die Belagerung von Bethulien (wahrscheinlich von Matteo di Giovanni) aufzunehmen, was sie mit großem Geschick thun. Die Domverwaltung will sich damit die Ueberzeugung verschaffen, ob die betreffenden Kompositionen verdienen, restaurirt zu werden und zugleich will man diese Zeichnungen publiciren. — Möge durch die Gnade der Domverwaltung nicht auch hier verdorben werden, was des Guten noch geblieben ist, — denn ein ander Ding scheint es zu sein, gute Zeichner zu finden als gewandte Arbeiter in der speciellen Marmortechnik.

H. Semper.

Nekrologe.

C. W. **Franz Steinfeld**, Landschaftsmaler, Lithograph und Radirer, ehem. Prof. an der Wiener Akademie, der am 5. November v. J. verschied, nahm unter den Regeneratoren der Kunst in Oesterreich eine so verdienstliche Stellung ein, daß es Pflicht ist, ihm ein bleibendes Denkmal in der Kunstchronik der Gegenwart zu setzen. Wir wollen zu demselben, soweit es die sehr zerstreuten Materialien gestatten, einige Steine zusammentragen.

Der Beginn und die Richtung von Steinfeld's Wirksamkeit fällt mit den Bestrebungen eines Jos. Abel und Scheffer von Leonhardshoff zusammen. So wie diese beiden, leider allzu früh der Kunst entrissenen Meister auf dem Gebiete der Historienmalerei durch das Studium der Italiener und durch innigen Anschluß an die Natur gegen den erkaltenden Klassicismus eines Füger zu reagiren strebten, so waren es in der Landschaft Martin von Molitor, Jos. Mößmer, Thomas Ender und Fr. Steinfeld, welche sich nach und nach von der alten Schule Brand's, die an der Wiener Akademie so lange mustergiltig war, lossagten.

Franz Steinfeld, geboren zu Wien im Jahre 1787, bildete sich an der Akademie daselbst. Anfangs wollte er sich für die Bildhauerkunst ausbilden, doch sein schwächlicher Körperbau bestimmte ihn für die Malerei, und zwar wählte er das Fach der Landschaft; in der Elementarschule übte er sich nach den Zeichnungen Brand's, die Studien nach der Natur unter Professor Janscha's Leitung machte er, so wie die meisten Landschafter seiner Zeit, in den reizenden Umgebungen Wien's; der Prater mit seinen großartigen Baumgruppen, und die mit Auen bewachsenen Inseln und Gestade der Donau waren die nächsten, die Brühl, Baden, Heiligenkreuz ꝛc. mit ihren Wäldern, Hütten, Gebirgs- und idyllischen Felspartien die weiteren Ausflüge.

Die Studien, welche dabei gewonnen wurden, zeigen im Vortrage schon eine bedeutende Abweichung von der bis dahin beliebten Weise; die Zeichnung ist freier, die Farbe satter, und in den Bildern, welche der Künstler bald nachher zur Ausstellung brachte, offenbarte sich stets ein

entschiedenes Streben nach Wahrheit. Hochgebirge und Wald, Wasserstürze und Gebirgsseen vor Allem die schneebedeckten Berge an Steiermark's Grenze, welche mit ihren Spitzen selbst bis in das Gebiet von Wien herüberschauen, zogen Steinfeld mächtig an, und lenkten seinen Studienlauf in weitere Fernen; er durchzog Oesterreich's Gebirgswelt, überall reiche Schätze von Studien sammelnd; namentlich war er es, welcher durch seine Bilder zuerst wieder die Aufmerksamkeit auf das mit malerischen Reizen großartig ausgestattete Gebirgsland des Salzkammergutes hinlenkte. Seine Gletscherlandschaften mit ihren klaren Seen gründeten den Ruf des Künstlers. Die k. k. Gemäldegallerie im Belvedere bewahrt aus jener Zeit noch eine Ansicht des Hallstädter Sees.

Bereits zum Kammermaler des Erzherzogs Anton Victor ernannt, erhielt Steinfeld nach dem Tode des Prof. Jos. Mößmer im Jahre 1846 neben Thomas Ender auch die Professur an der k. k. Akademie in Wien; er leitete die Blicke seiner Schüler hier nicht blos auf die Natur, sondern zugleich auch auf die Meisterwerke der Alten, insbesondere war es Jac. Ruysdael, welchen er vor Allem empfahl, dessen herrliches Bild, die Waldlandschaft im Belvedere, er nicht blos selbst kopirte, sondern nach welchem er auch einige in derselben Art gehaltene Werke schuf, welche an jenen großen Landschafter erinnern. Auch von diesen besitzt die Belvederegalerie eines seiner bedeutendsten, nämlich die verlassene Mühle, ein Werk, welches durch die düstere, melancholische Stimmung, die in ihm vorherrscht, von ergreifender Wirkung ist.

In der späteren Zeit seines Lebens schlug Steinfeld wieder eine selbständige Richtung ein, welche alle seine Bilder aus der letzten Periode bezeugen; sie sind ausgezeichnet durch Wahrheit und eine freie ungetrübte Naturanschauung.

Eine Ansicht der Insel Helgoland, welche er bei einem Ausfluge nach den Küsten der Nordsee malte, und eine schöne Gebirgslandschaft, beide ebenfalls für die k. k. Belvederegalerie erworben, gehören der letzteren Zeit an und schließen die Leistungen des Künstlers daselbst würdig ab.

Bei der Reorganisation der Wiener Akademie, als Prof. Albert Zimmermann die Landschaftsschule übernahm, wurden Thomas Ender und Steinfeld in den Pensionsstand übersetzt; letzterer weilte, nachdem ihm im Jahre 1857 sein einziger Sohn Wilhelm, welcher sich gleichfalls schon als Landschaftsmaler bemerkbar gemacht, durch den Tod entrissen wurde, abwechselnd bei seiner zu Pisek in Böhmen an einen Bahnbeamten verehelichten Tochter, wo er seine Künstlerlaufbahn beschloß.

Steinfeld's Bilder sind in weiten Kreisen verbreitet; er lebt aber nicht blos in seinen Werken, sondern auch in denen seiner Schüler fort, deren Leistungen durch Wahrheit und eine ausgebildete Technik im Vortrage die Nachhaltigkeit seines Einflusses darthun.

Steinfeld versuchte sich, wie oben angedeutet, auch als Kupferätzer und Lithograph; seine Blätter sind in einer freien, geistvollen Manier gezeichnet, aber jetzt schon schwer aufzufinden, da sie nur in wenig Abdrücken vervielfältigt wurden. Wir geben im Folgenden von seinen Originalarbeiten dieser Art, soweit uns dieselben bekannt geworden sind, ein kurzgefaßtes Verzeichniß:

Radirte Blätter.

1. Die drei Föhren; rechts auf einem Hügel eine Schloßruine. B. 3" 6"', Höhe 2" 5"'.
2. Gebirgslandschaft mit Wasserfall; rechts ein Weib mit einem Kinde, Holz sammelnd. H. 3", Br. 4" 4"'.
3. Partie aus der Brühl mit dem alten Schlosse Mödling und einer Fernsicht. Br. 6" 8"', H. 5" 4"'.
4. Partie aus dem Helenenthale bei Baden. Br. 6" 9"', H. 5" 3"'.

Von diesem Blatte, vielleicht auch von den anderen, giebt es einen Aetzdruck vor vielen Ueberarbeitungen.

Lithographirte Blätter.

1. Aupartie mit Wasser, darinnen rechts Kühe. Quer 8.
2. Felsige Landschaft mit einer Höhle im Berge rechts. Quer 4.
3. Abgeschlossene Gebirgslandschaft mit bewachsenen Felspartien. Kl. Quer-Fol.
4. Ein Weg in einer Gebirgslandschaft über einen Wildbach. Ueberhöht in Fol.
5. Eine Partie auf dem Wege von Baden nach Heiligenkreutz. Quer-Fol.
6. Ein Kalkofen im Helenenthal. Quer-Fol.
7. Partie aus dem Höllenthale. Quer-Fol. bez. Steinfeld 1819.
8. Der kalte Gang bei Guttenstein. Quer-Fol.
9. Derselbe von der entgegengesetzten Seite mit einer Hütte. Quer-Fol.
10. Ein Theil des Muckendorfer Wasserfalles. Quer-Fol.
11. Eine Partie aus dem Graben nächst Neumarcktl in Illyrien. Ueberhöht in Fol.
12. Eine andere Partie aus demselben. Ebenso.
13. Eine Partie aus dem Prater bei Wien. Quer-Fol.

Von diesen lithographirten Blättern giebt es Abdrücke vor und mit der Schrift, welche meist auch mit dem Namen des Künstlers bezeichnet sind.

Adrien Dauzats, einer der vorzüglichsten unter den zahlreichen Landschaftsmalern Frankreichs, die ihre Motive der orientalischen Welt entnehmen und sich der Richtung des jungverstorbenen Marilhat angeschlossen, ist am 18. Februar gestorben. Im Jahre 1804 in Bordeaux geboren, begann er seine Laufbahn als Dekorationsmaler in seiner Vaterstadt und siedelte 1824 nach Paris über. Später an der Ausstattung des großen Reisewerks von Nodier, Cailleux und Taylor „Voyages romantiques dans l'ancienne France" betheiligt, gewann er Geschmack am Reisen und, nachdem er einmal seinen Weg nach Egypten und Palästina gelenkt, trieb es ihn immer wieder von Neuem hinaus nach den Ländern des Orients. Auch Italien, Belgien, Deutschland und England besuchte er zum Theil wiederholt. Die Früchte seiner ersten Orientreise gab er unter dem Titel „Quinze jours au Sinai" mit Text von Alex. Dumas heraus.

Personalnachricht.

Professor Friedrich Drake ist von der französischen Akademie der schönen Künste zum Korrespondenten der Abtheilung für Skulptur erwählt worden.

Konkurrenzen.

⊙ **Die Ausstellung der Konkurrenz-Entwürfe für den neuen Dom zu Berlin**, die seit dem 25. Januar d. J. in den Räumen der dortigen Kunstakademie eröffnet ist, nimmt seitdem fortdauernd das regste Interesse der Architekten sowohl wie des gesammten Publikums für sich in Anspruch. Hat auch die Betheiligung an der Konkurrenz, die bekanntlich eine internationale war, hingegen ohne Programm und ohne Preise lediglich mit dem Versprechen einer angemessenen Vergütigung für die aufgewendete Arbeit erlassen wurde, insofern den Erwartungen, die man von ihr hegte, nicht entsprochen, als alle ausländischen, ja selbst außerpreußischen Architekten von Ruf

derselben fast ausnahmslos fern geblieben sind, so ist doch dafür die Theilnahme preußischer, speciell der Berliner Architekten eine um so stärkere gewesen. Das eingekommene Material ist nicht nur ein überaus großes und reichhaltiges, sondern zum Theil nicht minder von hohem Werthe. Freilich scheidet eine große, sogar die größere Zahl der Entwürfe von einer wirklichen Konkurrenz von vorn herein aus, allein es bleibt deren immerhin eine ganze Anzahl sehr bedeutender zurück, welche die höchste Beachtung beanspruchen können. Die verschiedenartige Auffassung der eigenartigen, in gewisser Beziehung ganz neuen Aufgabe, noch mehr freilich die verschiedenartige Darstellung der Entwürfe in allen nur möglichen Maaßstäben, welche eine vergleichende Uebersicht derselben außerordentlich erschwert, bringen es mit sich, daß ein eingehender kritischer Bericht über dieselben sorgfältig erwogen und auf gründliche Studien gestützt sein will. Indem wir daher eine ausführliche Besprechung der Konkurrenz, die wohl so schnell nicht aufhören wird, Tagesfrage zu bleiben, noch vorbehalten, geben wir heute lediglich eine kurze Aufzählung der eingegangenen Entwürfe. Unter den 52 Arbeiten, welche 49 Konkurrenten zum 12. August v. J. eingesandt hatten, sind 7 anonym geblieben, 2 von französischen Architekten (Gazagne und Petit in Toulouse), 1 aus Belgien (von Minne in Gent) eingegangen. 9 Entwürfe (die der Herren Hamann in Heilbronn, Bach in Zeulenroda, Eberlein in Nürnberg, Friedreich in Fürth, Fötzsch in Hohenstein, Wagner in Wien, Isernhagen in Hamburg und Klingenberg in Oldenburg) rühren von deutschen, jedoch nicht preußischen Architekten her. Unter den 30 preußischen Konkurrenten nehmen die Herren Statz in Köln, Ebe u. Benda in Magdeburg Wickop in Aachen, Wiechmann in Clausthal und Pichler in Frankfurt a. M. eine isolirte Stellung ein. Alle übrigen 25 Konkurrenten, zu denen jedoch wahrscheinlich noch mehrere der anonym gebliebenen hinzutreten, gehören ausschließlich der speziellen sogenannten „Berliner Schule“ an. Es sind dies die Herren: Cremer und Märtens in Aachen, Zimmermann und Souchon in Breslau, Busse in Görlitz, von Quast auf Radensleben, Heyden & Kyllmann, Gropius & Schmieden, Ende & Böckmann, Orth, Schwatlo, Milczewsky, Adler, Spieker, Tiede, Spielberg, Kolscher, Eggert, Licht, Henneberg, Marggraff, Nispel, Hildebrandt, von der Hude und Gärtner in Berlin. An der Ausstellung nehmen ferner die beiden letzten Dom-Entwürfe Stüler's, sowie ein nachträglich eingeliefertes Projekt des Architekten Hippius in Petersburg (mit dem deutlichen Gepräge der Carlsruher Schule) und 2 Blätter eines Hrn. Bechtold in Charlottenburg Theil.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

S—t. **Münchener Kunstverein.** Ueberblicken wir die Leistungen, welche der Münchener Kunstverein am Schlusse des Vereinsjahres in seinen Räumlichkeiten ausgestellt hatte! Ein in halblebensgroßen Figuren gemaltes Bild von A. Wagner „Mädchenraub“ hatte sich besonderer Aufmerksamkeit zu erfreuen. Die Darstellung war augenblicklich, der ganze Vorgang klar. Kein Lob dagegen haben wir für K. Hausmann's „Aschenbrödel“, um so weniger, als die lebensgroßen Figuren den Mangel der künstlerischen Haltung noch empfindlicher machten. Die Verbindung für historische Kunst hatte W. Camphausen's „Uebergang nach Alsen“ eingeschickt. Anzuerkennen ist daran vornehmlich die fleißige Naturbeobachtung und solide Zeichnung. Brillanter wirkte E. Grützner's, des talentvollen Humoristen, „Fallstaff, der die Rekruten prüft“, ohne jenem freilich in der Form beizukommen. Aus Shakespeare hatte noch ein Künstler, J. Benczur, seinen Stoff genommen, nämlich „Hamlet, dem während des Auftrittes mit seiner Mutter der Geist des Vaters erscheint“. Hätte der Maler nur mehr die Seele in die Figuren zu legen verstanden! Sie schmeckten zu sehr nach dem Schauspieler. E. Ille hatte ein in seiner beliebten Weise in Aquarell gemaltes Bild, „die Zeit des dreißigjährigen Krieges“, gebracht. J. Miller's „Bauernfamilie bei Tisch“ war zu glatt, R. Hirth's „lesende Kinder“ litten an einem schwächlichen Ton. Sehr gute Bildchen hatte Fr. Adam uns vorgeführt; besonders müssen wir „die österreichischen Reiter in einem Hofe zu Verona 1859“ hervorheben. Auch die polnischen Juden von J. Brandt mit ihrer geistreichen Ausführung gefielen uns, während seine Episode aus dem Gedichte von A. Mickiewicz „Herr Tadeusz“, obwohl auch nicht zu verachten, doch eine feinere Lichtwirkung hätten haben können. Des trefflichen A. Seitz's Bauern bei einem Quacksalber zeichneten sich durch eine feine Ausführung und ein genaues Studium aller Einzelheiten aus. Eine ganze Reihe von Bildnissen hatte Fr. Lenbach ausgestellt, worunter wir besonders das eines kleinen Mädchens hervorheben. Auch L. Thiersch brachte mehrere ansprechende Porträts. Unter den Landschaften haben wir zuerst der Blätter nach J. C. N. Scheuren „Landschaft Sage, Geschichte und Monumentales der Rheinlande“ (Farbendruck von R. Reiß in Düsseldorf, lithogr. von J. B. Sonderland) zu gedenken. W. Zimmermanns „Kühe an einem Wasser“ und W. Heinlein's „Partie aus Unterengadin“ wiesen die bekannten Vorzüge dieser Künstler auf. Unter den zahlreichen guten Landschaften wollen wir erwähnen: die von Bürkel (Alpensee), Fr. Mayer, H. Beckmann, A. Doll, E. Gleim, K. Häfner, J. N. Ott, J. Kornbeck, J. Nörr, L. Gebhard, A. de Marees, L. Sckell, J. G. Steffan, A. Lier, W. Reinhardt, R. Krause und die letzte Serie der Fischbach'schen Zeichnungen deutscher Bäume. — Von Werken der Plastik producirten sich J. Beyrer's Hochrelief in Holz „Bekehrung des Dionysius und Uebertragung des Hirtenamtes der jungen Heerde in Athen“, W. Schützinger's Bronzereliefs u. A. m. Chr. Roth's weibliche Reliefbüste (Gips) war recht gefällig; mehr Stylisirung, besonders der Haare, hätte aber wohl nicht geschadet.

Die Kunsthütte zu Chemnitz veröffentlichte ihren Jahresbericht für 1868. Es ist daraus ein erfreuliches Steigen des Kunstinteresses bei den Bewohnern der Stadt ersichtlich, da sowohl die Mitgliederzahl als auch der Besuch der Ausstellungen sich wesentlich gesteigert hat. Ersterer beträgt jetzt 313. Angekauft wurden zur Verlosung 15 Oelgemälde, eine Gipsgruppe und zwei Aquarelle und von Privaten 22 Kunstwerke, zusammen im Betrage von 1450 Thlr. Der Verein befaßt sich außer der Unterhaltung der permanenten Kunstausstellung, mit der Förderung und Hebung des Zeichenunterrichts in Hinsicht auf die Kunstgewerbe. Das Beckerdenkmal, mit welchem der Verein die an öffentlichen Monumenten sehr arme Stadt beschenken will, dürfte in nicht zu langer Frist zur Aufstellung gelangen. Der für diesen Zweck angesammelte Fond hat die Höhe von nahezu 3300 Thalern erreicht.

Die Galerie Nottebohm, aus Werken moderner Meister, vorzugsweise der französischen, deutschen, belgischen und holländischen Schulen bestehend und gut gewählt, ehedem in Rotterdam, ist in Folge testamentarischer Verfügung des verstorbenen Besitzers an dessen Bruder nach Antwerpen gekommen. Das von diesem errichtete sehr zweckmäßige Galeriegebäude wurde kürzlich durch einen festlichen Akt eingeweiht.

In Brüssel wird eine internationale Kunstausstellung in diesem Jahre und zwar in den Sälen des botanischen Gartens stattfinden. Der Beginn derselben ist auf dem 1. Juli festgestellt.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Drugulin's Kunstauktion in Leipzig. Den 22. Februar beginnt die Versteigerung der zweiten Abtheilung der Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes, Kupferstiche, Radirungen und Schabkunstblätter der niederländischen Schule enthaltend. Außer einer reichen Auswahl von seltenen Schabkunstarbeiten der frühesten Meister dieser Kunstweise, unter denen W. Vaillant allein mit 130 Nummern vertreten ist, bemerken wir eine große Anzahl der interessantesten Malerradirungen, darunter Rembrandt mit über 200 Nummern. Auch die Stecher nach Rubens und van Dyck, sowie Lucas von Leyden, Goltzius und seine Schule finden sich zahlreich und meist in schönen frühen Abdrücken vor.

* **„Bilder aus Griechenland“** ist eine neue Publikation der literarisch-artistischen Anstalt des Lloyd in Triest betitelt, welche in ähnlicher Weise wie die früher erschienenen „Bilder aus dem Orient“ die landschaftlichen Aufnahmen des zu früh verstorbenen trefflichen A. Löffler in Stahlstich und Holzschnitt mit Text von Dr. Moritz Busch veröffentlicht. Die erste, hübsch ausgestattete Lieferung bringt Ansichten von Corfu und von dem sturmumtosten Cap Matapan. Wir werden auf das empfehlenswerthe Unternehmen zurückkommen, sobald eine

größere Folge der Bilder vorliegen wird. Das Ganze soll 10 Lieferungen mit 18 Stahlstichen und 7 Holzschnitten zum Preise von 12 Sgr. = 60 Kr. p. Liefg. umfassen.

Unter dem Titel „Illustrirtes Weinachtsalbum" hat der Herausgeber der Illustrirten Zeitung (J. J. Weber) eine zweite Sammlung*) der schönsten Holzschnitte größeren Formates herausgegeben, welche den neuesten Jahrgängen des genannten Blattes zur Zierde dienten. Hat auch die Illustrirte Zeitung in Bezug auf technische Vollendung des Holzschnitts, Klarheit, Glanz und Schärfe des Illustrationsdruckes noch nicht die Höhe erreicht, auf welcher ihr Vorbild, die Illustrated London News, steht, so verdient doch ihr unermüdliches Streben nach künstlerischer Vervollkommnung des Holzschnittes, namentlich da, wo es sich um Reproduktion von Kunstwerken handelt, die bereitwilligste Anerkennung. Die vorliegende Sammlung, wenn auch nicht in allen Theilen mustergültig, enthält eine große Anzahl trefflich ausgeführter Blätter, meist nach Kunstwerken jüngeren Datums, und kann in Bezug auf die Malerei der Gegenwart auch auf kunstgeschichtliches Interesse Anspruch erheben. Unter den Architekturstücken sind besonders die von Dollinger gezeichneten malerischen Ansichten der Dome zu Worms und zu Limburg, dieser prächtigsten Typen des romanischen Stils in seiner reichsten Ausbildung, hervorzuheben. Unter den Skulpturen gebührt der Preis den von G. Dietrich gezeichneten und geschnittenen Schilling'schen Gruppen „Abend" und „Nacht". Die Holzschnitte nach Gemälden leiden zum Theil an einer zu kleinlichen Detailausführung, vornehmlich in den Schattenpartien. Breit behandelt und gut durchgeführt ist „Götz von Berlichingen unter den Zigeunern" nach Moritz von Beckerath's Gemälde. Unter den Landschaften sind einige von brillanter Wirkung, so Karl Heyn's Harrassprung im Tschopauthale, Ed. Schleich's Seestrand bei Mondbeleuchtung, Morgenstern's Strandpartie an der Küste von Helgoland. Unter den Genrebildern ist Vautier's „Verhör beim Schulmeister" wohl als das beste zu nennen, dagegen wäre der Sonntagnachmittag desselben Künstlers füglich besser bei Seite geblieben.

B. M. **Photographien nach Berliner Wohnhäusern.** Im Verlage des Kunsthändlers Eduard Quaas in Berlin sind eine beträchtliche Anzahl von großen Photographien nach solchen Berliner Wohnhäusern erschienen, die, in den schönsten Theilen der Stadt gelegen und von den namhaftesten dortigen Architekten erbaut, für die Berliner Privatarchitektur, namentlich in ihrem für Berlin specifischen Villencharakter, besonders bezeichnend sind. So finden wir bedeutende Bauten von Hitzig, Strack, v. d. Hude, Ende, Lohse, Gropius u. A., die hier, perspektivisch nach der Natur aufgenommen, von ihrer vortheilhaftesten Seite erscheinen, malerisch eingefügt in die landschaftliche Umgebung. Wenn man bedenkt, wie schneller Vergänglichkeit diese meist aus leichtem Material mit Stuckbekleidung und Gyps, höchstens Zinkgußornamenten aufgeführten interessanten Bauwerke geweiht sind, so ist es erfreulich, ihre freundliche Erscheinung während der Glanzzeit ihres Bestehens festgehalten zu sehen. Bei der untrüglichen Treue und wunderbaren Schärfe der Photographien (von Karl Brasch in Berlin) können so leicht zugängliche Abbildungen, die Alles bis in das kleinste Detail in seiner Wirkung erkennen lassen, bei weiter Verbreitung nur einen guten Einfluß auf den Geschmack der Bauherren und Baumeister in der Provinz ausüben. In allen diesen Beziehungen verdienen die bezeichneten Blätter angelegentlich empfohlen zu werden.

Vermischte Kunstnachrichten.

Die Vortheile des neuen Albert'schen Photographiedrucks werden von Fr. Pecht in der Augsb. Allg. Ztg. nach Angaben des Erfinders dahin zusammengefaßt; 1. Die Farbe ist eine Oelfarbe; sie giebt also dieselbe Garantie unbeschränkter Dauerhaftigkeit, wie die der Kupferstiche oder Lithographien. 2. Der Abdruck, dessen Herstellung der eines Aquatintablattes am meisten entspricht, ist jetzt schon um etwa die Hälfte des bisherigen Preises zu liefern, und wird voraussichtlich später noch billiger werden. 3. Er bedarf keines besonderen Papiers, keines Aufziehens auf Kartons, er verändert auch durch das Trocknen seine Proportionen nicht, wie die Kupferstiche und Lithographien, da das Papier zum Drucke nicht angefeuchtet wird. 4. Man kann Platten in beliebiger Anzahl herstellen, jede Platte giebt indeß jetzt schon mindestens 1000 gute Abdrücke. 5. Ebenso kann man der Farbe jeden beliebigen Ton mittheilen, ferner sie matt lassen oder, wie die Photographien, lackiren. Albert hat bereits eine vollständige Druckerei eingerichtet, und kann daher schon größere Aufträge übernehmen. Durch Patente in allen Ländern hat er sich die Ausbeutung seiner Erfindung gesichert. Bei der neulichen photographischen Ausstellung in Hamburg machten Proben des Verfahrens das größte Aufsehen. Die photographischen Gesellschaften in Berlin und Wien haben den Erfinder zu ihrem Ehrenmitglied ernannt.

Für die Skulpturgalerie der k. Museen in Berlin ist so eben in Rom eine wichtige Erwerbung gemacht worden. Im Vicolo di S. Nicola di Tolentino wurde vor Kurzem eine Amazonenstatue von vorzüglicher griechischer Arbeit aus pentelischem Marmor aufgefunden. Der Typus ist der in der Regel auf den Wettstreit des Phidias, Polyklet und Ktesilaos zurückgeführte der verwundeten Amazone, von welcher zwei Wiederholungen, die eine im Braccio Nuovo des Vatican, die andere im Capitolinischen Museum bekannt sind. In der Stellung kommt die neugefundene der ersteren am nächsten. Beiden aber ist sie, nach dem übereinstimmenden Urtheile deutscher Archäologen und Bildhauer zu Rom, in der Ausführung überlegen, wie sie überhaupt zu den vorzüglichsten Statuen gehört, die in den letzten dreißig Jahren in Italien neu zum Vorschein gekommen sind. Die ursprünglich an 8 Fuß hohe Statue hat leider Stücke von Händen und Füßen und die schon in alter Zeit angesetzte Nase verloren. Die Restauration ist aber nach den erhaltenen Ansätzen und nach den Repliken der Statue leicht zu bewerkstelligen. Im Uebrigen ist die gesammte Oberfläche, sowohl der vorzüglich gearbeiteten Beine und der nakten Theile des Oberkörpers, als des zierlichen leichten Gewandes und des Gürtels mit den daran befindlichen Schnallen von selten vollkommener Erhaltung. Diese Statue ist jetzt aus dem Besitze des Cav. Ugo durch die Vermittelung des Sekretärs des Archäologischen Instituts, Dr. Helbig, für 16,500 Francs in den des berliner Museums übergegangen.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Collection des dessins originaux de la Galerie Royale de Florence, publiés par Jacques Brogi. (50 Blatt Photogr.) gr. 4. Florenz, Brogi (Turin, H. Löscher). 20 Thlr.

Hefner-Alteneck, J. H. von, Die Kunstkammer S. k. H. des Fürsten Carl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen. 7. Lfg. (6 color. Kupfertafeln, gest. von J. Klipphahn u. A. mit Text). roy. 4. München, Bruckmann. 4 Thlr.

Künstler-Album, Münchener. Nach den Originalgemälden photogr. u. herausg. von Franz Hanfstängl. II. Sammlung. (12 Blatt Photographien nach modernen Münchner Malern.) qu. fol. München, Hanfstängl. 8 Thlr.

Löffler, A., Bilder aus Griechenland, nach der Natur gezeichnet, mit beschreibendem Text von Dr. Moritz Busch. 1. Lfg. (2 Blatt in Stahl gest. von C. Bertrand.) kl. fol. Triest, Lit.-art. Anstalt.
Erscheint in 10 Lieferungen à 12 Sgr.

Schwind, Moritz von, Das Märchen vom Aschenbrödel. (3 zusammengefügte Photogr. nach den Originalzeichnungen mit Text von Ed. Ille.) kl. qu. fol. München, Piloty & L. 3 Thlr.

Conze, A., Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik. gr. 8. (Mit lithogr. Abbild.) Halle, Waisenhausbuchhandlung.

Helbig, W., Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens beschrieben. Nebst einer Abhandlung über die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung. Mit 23 Tafeln. gr. 8. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1868. br. 8 Thlr.

Vosmaer, C., Rembrandt Harmens van Rijn, sa vie et ses oeuvres. gr. 8. (525 Seiten). Avec eau forte et facsim. Haag, M. Nijhof. $3^1/_3$ Thlr.

---

*) Die erste erschien 1863.

Zeitschriften.

Grenzboten. 1868.

Nr. 31. Die alte Kunst und die Mode. Von Otto Jahn. — Nr. 34 und 35: Der Pariser „Salon“ von 1868. — Nr. 36 Die griechische Kunst und die Monarchie. — Nr. 43. Lübke's Kunstgeschichte. — Das Museum für vaterländische Alterthümer in Kiel. — Nr. 52. Brief über den Hildesheimer Fund.

Journal de Beaux-arts. Nr. 1. 2.

L'art à l'étranger: les Primatice de Fontainebleau.

Christliches Kunstblatt. Nr. 2.

Zwei mittelalterliche Kunstschätze in den beiden Kirchen in Hechingen. — Sollen die Kirchen stets offen stehen? — Geschichte der christlichen Grabinschriften. (Forts.)

Gazette des Beaux-Arts. Februar. 1869.

La galerie Delessert. Par M. Ch. Blanc. (Mit Abb.) — Académie de France à Rome. Par M. A. Lecoy de la Marche. — Un tableau de Michel-Ange dans la galerie nationale de Londres. Par M. le baron de Triqueti. (Mit Abb.) — Nouvelles études sur la galerie Suermondt (II) Par M. W. Bürger. (Mit Abb.). — Les peintures de M. Robert Fleury au nouveau palais du tribunal de commerce. Par M. René Ménard. — Les écoles de dessin à Paris. Par M. Prosper Bailly.

Chronique des Arts. 1869. Nr. 4—5.

Adrien Dauzats. — Quelques mots sur Jean Cousin. — La galerie d'Apollon au Louvre. — Le musée d'art et d'industrie de Lyon. — Exposé de la situation de l'Empire: Beaux-arts.

Eingesandt.

Die Verlagshandlung von **Alphons Dürr** in Leipzig beabsichtigt eine Biographie des jüngst verstorbenen Meisters B. Genelli herauszugeben und wünscht, dieselbe durch ein vollständiges Verzeichniß der bekanntlich sehr zerstreuten einzelnen Originalarbeiten dieses Künstlers zu bereichern. Sie richtet daher an alle Besitzer von Genelli'schen Zeichnungen, Bildern, Studien 2c. die Bitte, ihr zu diesem Zweck ausführliche Notizen hierüber zukommen zu lassen. Ebenso erwünscht wäre auch die Mittheilung einzelner schriftlicher Erinnerungen, als Briefe u. dergl., welche in irgend einer Weise für den Künstler charakteristisch sind.

Inserate.

Die Nr. 10 der Kunst-Chronik wird Freitag den 5. März ausgegeben.

Hierzu zwei Beilagen: 1. Kunstlagerkatalog von Miethke & Wawra in Wien. 2. Abonnementseinladung zur „Gewerbehalle.“

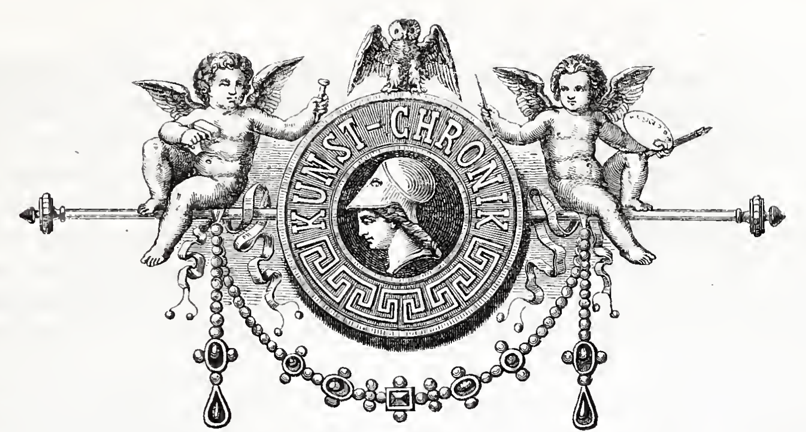
Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

5. März.



Nr. 10.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die neuesten Ausgrabungen in Süd-Rußland.

St. Petersburg, Ende Januar 1869.

Bekanntlich besitzt kein Museum der Welt eine so reiche Auswahl vortrefflich erhaltener Erzeugnisse griechischer Kleinplastik und Vasenmalerei aus der besten Zeit, dem 4. und 3. Jahrhundert, wie die hiesige kaiserliche Eremitage. Die aus den skythischen und griechischen Grabhügeln im südlichen Rußland, in der Nähe der alten griechischen Kolonien Panticapaeum (Kertsch), Theodosia und Phanagoria an's Licht geförderten Kunstschätze bilden in der That, sowohl in kultur- und kunstgeschichtlicher als auch in rein ästhetischer Hinsicht, eine der herrlichsten Zierden unserer Sammlung. Hier kann man sich so recht davon überzeugen, wie es keine Phrase ist, wenn man die Griechen ein durch und durch künstlerisch angelegtes, vom reinsten Kunstgefühl durchdrungenes Volk nennt; tragen doch die hier befindlichen, vor mehr als zwei Jahrtausenden den Todten mit in's Grab gegebenen Gegenstände griechischer Kunst und griechischen Kunsthandwerks: Stirnbinden, Ohrgehänge, Halsketten, Armbänder, Ringe, Vasen, Statuetten, u. s. w. meist das Gepräge höchster Kunstblüthe.

Von großer Bedeutung für die Kunstwissenschaft ist es, daß die Ausgrabungen in Süd-Rußland unter streng wissenschaftlicher Leitung durchaus systematisch betrieben werden und daß für die baldmöglichste wissenschaftliche Verwerthung derselben in gehöriger Weise Sorge getragen wird. Ich erinnere nur an das im Jahre 1854 erschienene, mit vortrefflichen Abbildungen ausgestattete Prachtwerk: „Antiquités du Bosphore Cimmérien, conservées au Musée Impérial de l'Ermitage, ouvrage publié par ordre de Sa Majesté l'Empereur" und die seit 1859 erscheinenden Comptes rendus de la Commissión Impériale archéologique, in denen der berühmte Archäologe Stephani seine geistvollen Forschungen veröffentlicht.

Die Quelle, welcher die herrlichen Schätze entströmen, ist noch keineswegs versiegt. Vor einigen Tagen hatte ich Gelegenheit, die neuesten, dem Publikum noch nicht zugänglichen und noch nicht veröffentlichten Funde in Augenschein zu nehmen. Der Hauptfund besteht aus Gegenständen, welche im Sommer des verflossenen Jahres aus einem Grabhügel auf der Halbinsel Taman zu Tage gefördert wurden. Früher schon sind in demselben Hügel, welcher an Ort und Stelle bolschaja blisniza (der große Zwilling) genannt wird, drei andere Grabgewölbe geöffnet und ausgebeutet worden. Das neuentdeckte Grab war das einer Frau, was durch die in demselben gefundenen goldenen Schmuckgegenstände hinlänglich bewiesen ist. Unter den letzteren ist von hervorragender Bedeutung ein kragenförmiger Halsschmuck. Auf demselben ist in vollendeter Weise eine Herde dargestellt; es kann wohl gar kein Zweifel darüber bestehen, daß diese Arbeit aus der besten Zeit der griechischen Kunst stammt. Außer diesem sind noch zwei andere sehr geschmackvolle Colliers zu erwähnen. Acht einander vollkommen gleich sehende goldene Greifenköpfe in Rundwerk sind nicht minder schön gearbeitet als die Thiere auf jenem Collier. Ein reicher goldener Kopfschmuck bildet in feiner Weise Haarlöckchen nach. Von vortrefflicher Arbeit sind mehrere kleine ebenfalls goldene Figuren, Satyrn und Mänaden in den aufgeregtesten Stellungen. Ferner erwähne ich eines Ohrgehänges, eines spiralförmigen Armbandes, zweier eben solcher Ringe, zweier Ringe mit Steinen, von denen der eine offenbar aus Persien stammt, so wie einer Menge goldener Knöpfchen und Plättchen. Auch Bruch-

stücke von Bronzegefäßen, eine Reihe kleiner Gefäße aus Thon, die Kapsel zu einem Spiegel, ꝛc. wären noch zu nennen. Besonders merkwürdig aber ist eine bedeutende Anzahl von meist gut erhaltenen obscönen Terracotta-Statuetten, die sich auf den Dionysos-Kultus beziehen. Die kleinen Gestalten sind in ihrer Garstigkeit vortrefflich gearbeitet: hier trägt ein untersetztes Männchen einen Anderen, der offenbar schwer betrunken ist, heim; der Ausdruck der Gesichter ist höchst charakteristisch, die Handlung lebhaft; dort steht Silen, den kleinen Bacchus, der leider im Laufe der Jahrtausende den Kopf verloren hat, auf dem linken Arme; in der rechten Hand hält er eine Taube. Eine dritte Statuette stellt ein sitzendes, bekränztes Kerlchen dar, das, wie es scheint, ein Tympanon in der Hand hält. —

Außer diesem Hauptfunde sah ich Gegenstände, die neuerdings einem skytischen Grabe entnommen worden. Es sind die goldenen und bronzenen Verzierungen des Geschirres von sechs Pferden. Vor Allem nennenswerth sind zwei mit Reliefdarstellungen versehene längliche goldene Platten, die die Köpfe zweier der Pferde schmückten. Dazu gehört ein ebenfalls goldener Ohrschmuck: Platten, welche der Form des Pferdeohres nachgebildet sind. Alles griechische Arbeit. Auch das Bruchstück einer Verzierung aus Holz, das sich ganz schwammig anfühlt, hat die Jahrtausende überdauert.

E. D.

Der Umbau des Schinkel'schen Museums in Berlin.

(Fortsetzung).

Da gegen die veränderte Raumtheilung, den Kernpunkt der ganzen Streitfrage, — denn gegen Oberlicht in gewissen Theilen der Galerie ist noch Niemand aufgetreten, — neben dem Verlust an nutzbaren Wandflächen die gefährdete historische Anordnung der Galerie den Haupteinwand abgiebt, für diesen Gesichtspunkt aber das Verständniß in auffallendem Grade, selbst in Kreisen und bei Personen, bei denen man es nicht vermuthen sollte, verschlossen ist, so mag es gestattet sein, darauf an dieser Stelle etwas näher einzugehen.

Es ist aus jeder Art von historischer Betrachtung bekannt, daß, je größer der Kreis der in's Auge zu fassenden Erscheinungen bemessen wird, in demselben Grade die Schwierigkeit lichtvoller Anordnung derselben wächst. Je weniger Verschiedenartigkeit die Thatsachen trennt, um so besser gruppiren sie sich, um so einheitlicher stellt sich ihre Gruppe mit charakteristischem Gepräge dar. Hat man also, auf unseren Fall angewandt, beschränkte Bilderräume, die nur die Repräsentanten einer räumlich und zeitlich eng begränzten Kunstrichtung aufnehmen, so läßt sich von jeder ein abgerundetes, durch nichts Fremdartiges beeinträchtigtes Bild herstellen, was für die Gewinnung eines objektiven Urtheils und eines koncentrirten Eindruckes von unschätzbarem Werthe ist. Wird der Kreis der gleichzeitig dargebotenen Kunstwerke erweitert, so nimmt je mehr und mehr der Gesammteindruck das Verwirrende der einander durchkreuzenden und unterstützenden Strebungen in der Geschichte selber an, aus denen den leitenden Faden herauszufinden und darzulegen Aufgabe der historischen Betrachtung, in einer Gemäldegalerie der historischen Anordnung ist.

Will man sich hiervon einen recht deutlichen Begriff machen, so vergegenwärtige man sich die äußersten Extreme, eine Sammlung der Werke eines Künstlers, einen Raffaelsaal, ein Thorwaldsen-Museum u. s. w., auf der einen Seite, eine Altes und Neues umfassende, in einem Raum vertheilte Liebhabergalerie auf der anderen. Jene wird den Künstler und seine Kunst in individuell abgeschlossener Gestaltung vor unseren Blicken gleichsam entwickeln; in dieser wird das vermittelte historische Verständniß für die aufgestapelten Kunstwerke gleich Null sein, so werthvoll und genußreich auch die einzelnen Stücke und ihre Betrachtung sein mögen.

Wie große, wie viele Bilder umfassende Säle für eine bestimmte Sammlung zulässig oder wünschenswerth sind, um sie thunlichst dem ersten, nicht dem zweiten Beispiele anzunähern, läßt sich nur mit Rücksicht auf die Zusammensetzung jeder einzelnen Sammlung feststellen. Die Berliner hat anerkanntermaßen ihre Stärke in der gleichmäßigen Verbreitung über alle möglichen Schulen und Meister. Bei ihrem an sich schon geringen Gesammtumfange hat sie aber begreiflicherweise von jeder Kunstrichtung nicht allzuviel Bilder aufzuweisen; es werden daher für sie kleine Räume das Empfehlenswertheste sein, wenn es sich darum handelt, sie möglichst übersichtlich kunsthistorisch anzuordnen.

Denn man darf keineswegs mit der Kommission glauben, daß „durch eine verständige Anordnung an den einzelnen Wänden (größerer Räume, die einen noch vielartigen Stoff umfassen,) sich die gewünschte Sonderung ungemein (!) leicht herstellen lasse“. Dem steht nämlich zweierlei im Wege.

Erstlich tritt, je größer der Raum wird, um so gebieterischer dieser selbst in den Vordergrund und heischt Berücksichtigung. Es ist nicht im Entferntesten bloße Redensart, daß in großen („würdigen“) Sälen die Gemälde zur Dekoration werden. Eine dominirende Räumlichkeit verlangt unbedingtes Respektiren der räumlichen Verhältnisse, symmetrische Anordnung der einzelnen Wände, entsprechende Ausstattung der einander gegenüberliegenden, Berücksichtigung der Größe der Bilder u. s. w. —, Rücksichten, von denen kleinere Räume, und zwar je kleiner um so mehr entbinden. Die ganz unregelmäßige Anordnung der Bilder auf den Wänden der Berliner Kompartiments, die keinen anderen Grund und Zweck hat, als die historischen

Bezüge auf's Klarste herauszustellen, und ihren Zweck erreicht, berührt nicht im Mindesten unangenehm, würde aber schon in zwei- oder dreimal so großen Sälen unerträglich für den Anblick sein und einer architektonisch strengeren weichen müssen.

Nicht minder wichtig aber ist es, daß erfahrungsgemäß die Unterbringung disparaten Stoffes auf Wänden, die man doch von manchen Punkten aus gleichzeitig übersieht, keine genügende Trennung bewirkt, um die unwillkürliche Vermischung der verschiedenen Eindrücke zu verhindern. Als Beispiel mag die lange Galerie des Louvre angeführt werden, in der zu keineswegs in unserm Sinne ansprechender Wirkung die deutschen Schulen den altniederländischen, die holländischen Meister dem Rubens gegenüberhängen u. s. w. Uebrigens soll ja ästhetisch der Saal eine Einheit sein, nicht eine Wand, in der Ausstattung mit irgend welchen Objekten, Kunstwerken, Möbeln u. s. w., eben so wie es widersinnig sein würde, die vier Wände eines Saales in verschiedenen architektonischen Charakteren auszubilden. Kleine Kompartiments, Abschläge gleichsam von einem großen Saale, machen in der Beziehung natürlich keine solchen Ansprüche, sie sind bescheidener, ordnen sich ganz den aufgestellten Kunstwerken unter, und sind daher den Anforderungen einer historisch geordneten Gemäldegalerie, namentlich von dem Charakter der Berliner, angemessener, als große und selbst mittlere Säle. Groß genug für die nöthige Distanz zum Ueberschauen der umfangreicheren und mehr auf Fernwirkung berechneten Werke müssen sie sein (und sind die Berliner Kabinete); was darüber ist, das ist zum Mindesten Luxus, meist gar vom Uebel. —

Nach der vorausgeschickten, durch den letzten Exkurs hoffentlich nicht in Vergessenheit gerathenen Beleuchtung der projektirten größeren Räume bilde man sich ein Urtheil über „die Ueberzeugung sämmtlicher Kommissionsmitglieder, daß in ihnen die Betrachtung und Würdigung aller Meisterwerke der Galerie gegen früher wesentlich gewinnen wird" —

[Das richtet sich gegen die feinsinnige Bemerkung Schnaase's über die glückliche Isolirung des Beschauers mit seiner Betrachtung in der Berliner Galerie, besonders bei den älteren Gemälden, eine Bemerkung, die natürlich so leichten Kaufes nicht abzuthun ist.]

„und sie zugleich eine Nothwendigkeit [natürlich! wie immer!] sind, um endlich einmal Gelegenheit zu haben, auch größere Bilder aufhängen und aus angemessener Entfernung betrachten zu können."

Das ist vortrefflich! Da stehen wohl einige Dutzend riesiger Rubens, Velasquez, Veronese u. s. w. in den Dépôts? Aus zarter Rücksicht sind wohl die herrlichen mythologischen Fresken Luini's, die viel kleiner sind, als manche trefflich zu sehende Bilder in der Galerie, lieber einstweilen im Kupferstichkabinet den Blicken (des Publikums wenigstens) ganz entzogen? Deswegen ist wohl der jetzt aus dem Amte scheidende Generaldirektor so zurückhaltend mit bedeutenden Ankäufen für die Gemäldegalerie gewesen und hat seiner Zeit gar keine Anstalten gemacht, das neuerdings (durch Woltmann, Holbein II, 452 ff.) historisch beglaubigte, aber schon damals von Waagen erkannte Original der Holbein'schen Madonna mit der Familie des Bürgermeister Meyer, jetzt in Darmstadt, das erste Bild der deutschen Renaissancekunst, der Berliner Galerie zu erwerben?

Was soll man zu solchen Spiegelfechtereien sagen? Und auf welches Publikum sind sie berechnet? —

Durch die Summe all dieser „Nothwendigkeiten", zu denen noch die allerdings durch Oberlicht bedingte Erhöhung der konservirten Querwände kommt, wird nun aber nach der Kommission die nur einigermaßen gleichmäßige Erwärmung der einzelnen Räume zur Unmöglichkeit. Ueberdies geht der bisherige Eindruck eines einzigen großen Saales, den man, wenn auch unbewußt, empfand [also doch!], durch Erhöhung der Zwischenwände völlig verloren [eine schöne Empfehlung!], und es bleibt für den Beschauer, wenn der Anschluß der Wände an die Decke nicht erfolgt, die architektonische Ausbildung der einzelnen Räume ein eben so unschönes als unerklärbares Räthsel." —

Merkwürdig! Der Schinkel'sche Bau scheint für die ihm wohlwollend zugedachte Verschönerung schon in der Anlage verdorben. Doch kann der Kommission vielleicht von ihren Befürchtungen geholfen werden. Die Galerie des Grafen Raczynski in Berlin ist in einem großen Saale untergebracht, der durch eine fast bis zur Decke ansteigende Wand in zwei Kompartiments getheilt ist. Nichtsdestoweniger ist der Eindruck eines einheitlichen bedeutenden Raumes unbeeinträchtigt.

Die Umwandlung des Nordsaales macht daher (!) auch eine Aenderung der Heizung „unerläßlich" [= nothwendig], die außerdem durch die Rücksicht auf die Bilder und die Besucher der Sammlung „auf das Dringendste (!) geboten" ist. Auf Grund dessen wird „einstimmig" (!) um Einführung einer Warm- oder Heißwasserheizung an Stelle der bisherigen Luftheizung gebeten.

Dies aus den Wolken gefallene Projekt ist seiner Zeit schon genügend gewürdigt. Hier nur die Bemerkung, daß es thatsächlich unrichtig ist, und daher wohl schwerlich „nur eine Stimme darüber" sein wird, daß die Luftheizung die Bilder beschädigt, die Besucher belästigt und die Räume nicht gut erwärmt. In letzterer Beziehung ist zu bemerken, daß es allerdings nicht angenehm ist, einer Ausströmungsöffnung dicht gegenüber zu stehen, daß sonst aber die Räume behaglicher und namentlich gleichmäßiger erwärmt sind, als die des neuen Museums durch seine Wasserheizung. Auch in diesem Punkte kann übrigens die oben erwähnte Privatgalerie zur Beruhigung dienen. Trotz der hohen Zwischenwand sind durch eine Ausströmungsöffnung beide Kompartimente ausreichend und gleichmäßig erwärmt. Jedenfalls würde es viel leichter und sehr viel wohlfeiler sein, in jedem neu ab-

gegränzten Saale eine besondere Ausströmung anzubringen, als eine ganz neue Heizung auch in die Säle und Sammlungen, die von keiner Aenderung sonst betroffen werden, einzuführen. Einen Schaden für die Bilder durch die Trockenheit der heißen Luft hat man vollkommen dadurch zu verhüten gewußt, daß man dieselbe über eine Wasserfläche streichen läßt, wodurch sie mit einer ausreichenden Masse von Feuchtigkeit erfüllt wird. — So wird wohl zu hoffen sein, daß dieser überraschend geführte Streich der Specialkommission in's Wasser fällt. —

Hierauf wird kurz über die vier kleineren Säle gesprochen. In dem einen der nach Norden gelegenen sollen die drei Kompartiments in einen Saal, in dem anderen in zwei Kompartiments verwandelt werden. —

Warum so? Um wieder mit dem bewußten Rechenexempel einen „Verlust an nutzbaren Wandflächen" in Abrede zu stellen: Sechs Fensterwände gewonnen, durch drei Querwände sechs Bilderwände verloren, also gleicher Bestand. In der That ergiebt sich aber auch hierbei ein Ausfall von 288 Quadratfuß. Zudem entstehen technische Schwierigkeiten für die Errichtung einer Zwischenwand, die statt auf den Säulen des unteren Geschosses zwischen denselben zu stehen käme, zumal wenn die Thür in derselben an der Seite (nicht in der Mitte) angebracht werden soll. —

In den Räumen gegen Süden „würden bei der großen Schmalheit, welche sie besitzen, die Zwischenwände unbedenklich wegzulassen sein." —

Im Gegentheil! Bei seiner geringen Tiefe bekommt jeder dieser Räume ungetheilt ein unangenehmes Format, wie die schon einmal angezogene ungleich größere und „würdigere", aber in den Verhältnissen ähnliche lange Galerie des Louvre beweisen kann. Unter Beibehaltung der Theilungen wird noch mehr Raum gewonnen als ohnedies, und die hier zusammengestellten Kunstwerke (die ältesten der Sammlung) sind in ganz bescheidenen Gemächern am geeignetsten untergebracht. Ja, für sie genügen sogar die Säle in ihrem gegenwärtigen Zustande, mit ihrer Seitenbeleuchtung vollkommen. —

(Fortsetzung folgt.)

Korrespondenzen.

München, im Februar.

△ Kürzlich hat im hiesigen Kunstverein die alljährliche Verloosung stattgefunden. Sehr viele Gewinnste kamen nach auswärts, auch die Brudervereine befinden sich sämmtlich unter den Bedachten. In früheren Jahren brachten unsere Tagesblätter jedesmal die Namen der glücklichen Gewinner der bedeutenderen Werke, heuer beschränken sie sich auf die kurze aber darum nicht minder charakteristische Mittheilung, daß das um den höchsten Preis (600 Gulden) angekaufte Bild von **Deffregger**: „Der verwundete Jäger" vom Oberleutnant Pracher dahier gewonnen worden. Es legt dieß den Schluß nahe, daß der Kunst-Verein nur sehr wenig Bedeutendes erworben hat. Und leider ist dieser Schluß nur allzu richtig. Die Ankäufe erstreckten sich mit wenigen Ausnahmen nur auf das Mittelgut, ja blieben vielfach auch noch hinter diesem zurück, und man kann es manchem glücklichen Gewinner nicht im mindesten verübeln, wenn er unmittelbar nach der Verloosung nichts Eiligeres zu thun wußte, als für sein „Kunstwerk" um jeden Preis einen Abnehmer zu suchen. Das historische Fach war durch eine heilige Familie von Andr. **Müller** nicht zum glücklichsten vertreten. Das Genre in seinen verschiedenen Zweigen drängte dem Beschauer die unangenehme Ueberzeugung auf, daß die Münchener Kunst in dieser Richtung einen unleugbaren Rückschritt gemacht habe. Wo sind die Enhuber, Kirner, Flüggen, Peter Heß, Feuer-Müller und Kaltenmoser, die vielleicht weniger Virtuosen, aber jedenfalls mehr Künstler waren, die ihrerzeit minder die Lederhosen und Stiefel und mehr die Menschen studirten, die selbige am Körper trugen, und die weniger Lust und Behagen an ihren Arbeiten aber desto mehr Gedanken hatten.

Es ist ein scharfes, aber ein wahres Wort: unsere Genremalerei siecht unter dem Druck der kläglichsten Gedankenlosigkeit hin. Daß es so kommen mußte, war freilich längst vorauszusehen und ist auch vorausgesehen worden. Der ganze Witz der meisten unsrer Genremaler — auf die ehrenvollen Ausnahmen, welche R. S. Zimmermann, Ant. Seitz, L. v. Hagn u. A. bilden, werde ich anderweitig Gelegenheit finden zurückzukommen — steckt in ihrer alten Garderobe, die sie im Oberland oder in Schwaben zusammengekauft oder vom Antiquitätenhändler erworben haben. Wer einen Miesbacher Hut hat, malt Oberländerscenen, wer ein paar Ellen alten rothen Seidendamast, einen Kardinal, und ein alter Raufdegen und ein vom letzten Künstlermaskenfeste stammender Reiterstiefel begeistern zu Bildern aus dem dreißigjährigen Kriege. Und das gilt leider nicht beim Genre allein. Ein junger Maler, dem man eine Episode aus der Geschichte Karthago's zu malen aufträgt, macht sich keine weitere Sorge, als die, woher er das passende Kostüm nehmen soll; alles Andere findet sich von selbst, und wenn nicht, schadet es seiner Ansicht nach eben auch nicht viel.

Ich gebe gern zu, daß unsre ganze Zeitrichtung nach dem Realismus hindrängt, aber ich bin auch der festen Ueberzeugung, daß sich der Realismus in der Kunst nicht auf die Darstellung der Stoffe und anderer Nebensachen zu beschränken habe, daß vielmehr jener Maler, der ein und dasselbe Modell heut als schwäbischen Bauern und morgen als Gevatter Schneider oder Handschuhmacher malt, ebenso gegen den wahren Realismus sündigt, als

der, welcher einer Venus oder Leda den zum Sprechen ähnlichen Kopf einer Lorette gibt.

Die Gedankenlosigkeit, von welcher ich eben sprach, und die alle, welche es mit der Kunst ehrlich meinen, tief beklagen, äußert sich auch in der schlechten Wahl des Motives. Die alten Männer und alten Frauen im Kostüm der untersten Stände, die Morgensuppe essend, Kinder hütend, die Pfeife stopfend, dann wieder einen Zeisig lockend, strickend, lesend, könnten Einen zur Verzweiflung bringen, würde man nicht durch die Gewohnheit abgestumpft. Das Leben ist so vielseitig und wenn es die Kunst nicht ist, so trägt sie wahrhaft keine Schuld daran. Vergebens ruft man den Künstlern zu: Greift nur hinein in's volle Menschenleben — Und wo ihr's packt, da ist's interessant! Indem sie nur nach dem Uninteressantesten und Alltäglichsten die Hand ausstrecken, machen sie des Dichters Worte zu Schanden. Freilich kann es nicht anders gehen, wenn der junge Nachwuchs nur zwei Wege kennt, den in's Atelier und den in die Kneipe. Das Kneipwesen ist überhaupt eine tiefe Schattenseite des süddeutschen Volkslebens, indem es den Mann von der Familie und vom Umgang mit gebildeten Frauen ferne hält. Dient es noch überdieß dazu, einzelne Stände kastenmäßig von anderen abzuschließen, so wird das Uebel durch die damit nothwendig verbundene Einseitigkeit noch größer.

Weit besser als das Genre ist die Landschaftsmalerei unter den angekauften Gegenständen vertreten. Ein paar Bilder von **Heinlein** und von **Lier** würden in jeder Galerie ihren Meistern Ehre machen. Auch von **Lichtenheld** und **Meixner** fand ich tüchtige Arbeiten. Vorzüglich ist es die Stimmungslandschaft, welche dermal mit besonderer Vorliebe kultivirt wird, wie denn mehr Werth auf die Farbe gelegt zu werden pflegt, als früher. Erfreulich ist, daß auch die älteren Künstler nicht hinter dem jungen Nachwuchs zurückbeiben, sondern im Gegentheil der neuen Richtung mit einem Eifer folgen, der um so mehr Anerkennung verdient, als sie mit wenigen Ausnahmen seit langen Jahren ganz anderen Pfaden gefolgt und mit dem Alten so zu sagen verwachsen waren. Dieß gilt namentlich von dem trefflichen Heinlein, dessen Farbe früher etwas Konventionelles, fast an die Manier Streifendes hatte, von dem er sich nun ganz losgesagt hat.

Im Gebiete der Architekturmalerei machen sich zunächst treffliche Arbeiten **Neher's**, **Hoff's** und **Knab's** bemerklich. Neher ist wohl ein lebendiger Beweis, daß sorgfältigste Durchbildung nicht, wie man von manchen Seiten behaupten hört, die poetische Wirkung beeinträchtige. Ich kann nicht bestreiten, daß flüchtige Skizzen eines Meisters in nicht seltenen Fällen den Genius desselben unmittelbarer auf uns wirken lassen als vollendete Gemälde, gleichwohl aber kann ich mich mit jenem naiven Uebermuthe der Koloritseligkeit nicht einverstanden erklären, welche die Aufgabe des Künstlers für gelöst hält, wenn die Farben von der Palette nur auf die Leinwand übergetragen sind, und die es mit vornehmer Nachlässigkeit dem Publikum überlassen, sich zur Farbe auch eine beliebige Form zu suchen.

Ich weiß recht wohl, daß der Münchener Kunstverein nicht der Standpunkt ist, von welchem aus man einen vollständigen Ueberblick über die Münchener Kunst gewinnen kann, gleichwohl aber ist der Besuch desselben namentlich am Schlusse des Vereinsjahres lehrreich genug, weil er jedenfalls das Fahrwasser kennen lehrt, in welchem die jüngeren Talente treiben.

Im Allgemeinen herrscht in unsern Künstlerkreisen eine große Thätigkeit und berechtigt zu dem Schlusse, daß die Nachfrage eine nicht unbedeutende sein müsse. In der That ist es auch so. Die Verkehrsverhältnisse der Neuzeit bleiben nicht ohne wesentlichen Einfluß auf den Absatz. Allerdings war München nie ein namhafter Markt für Kunstwerke und wird es voraussichtlich auch nicht werden. Der Grund ist in Verhältnissen zu suchen, welche zu erörtern hier zu weit führen würde. Dafür kaufen aber nordamerikanische Kunsthändler oft in einer Woche mehr als früher in einem halben Jahre gekauft wurde, und unsre Künstler finden sich recht gut darin, ihre Preise nach Dollars zu berechnen. Auch Norddeutschland gilt als ein sehr günstiger Markt für die Münchener Künstler.

Nur Unkenntniß der Geschichte kann der Annahme zu Grunde liegen, unsere Zeit sei der Kunst weniger günstig als frühere. Möglich, daß Letztere einmal irgendwo in höheren Ehren stand, aber materiell war ihre Stellung nie so günstig als gerade in unsern, dem Idealen sonst nicht sonderlich zugethanen Zeiten. Selbst von dem verschiedenen Werthe des Geldes abgesehen, lassen die heutigen Preise für Kunstwerke alle früher bezahlten unendlich weiter zurück. Raffael, Rubens, Dürer und Tizian erhielten auch nicht annähernd solche Preise wie z. B. ein Kaulbach, und strenge genommen haben unser dii minorum gentium noch weniger Ursache, sich darüber zu beklagen. Unzufriedenheit ist eben eine allgemein herrschende Krankheit, die zu tief sitzt, als daß sie sich wegdisputiren und wegdemonstriren ließe, und welche die besondere Eigenschaft hat, daß sie da am hartnäckigsten ist, wo der Grund vom Patienten außer statt in sich gesucht wird.

Anton **Seitz** hat kürzlich ein Bild vollendet, auf das München stolz sein darf und das neben den besten Arbeiten Meissonier's nicht das Mindeste an seinem Werthe verlieren würde. Es versetzt den Beschauer in ein düsteres Gewölbe, in welchem ein jüdischer Quacksalber mit allerlei geheimnißvollen chemischen Apparaten sein Hocus pocus treibt, indeß ausgestopfte fremdartige Thiere mit ihren gläsernen Augen den bäuerlichen Kunden des Charlatans nicht geringen Schrecken einjagen. Ist das Motiv schon an sich trefflich, so hat es der wackere Künstler weder an

eingehendster Individualisirung seiner Personen, noch an prächtiger Farbe, noch auch an einer wahrhaft staunenswerthen, gleichwohl aber nirgends ins Unfreie oder gar Geleckte ausartenden Vollendung der Technik fehlen lassen, um das Bild zu einer wahren Perle der Kleinmalerei zu machen.

Professor Zumbusch beschäftigt sich eben mit einem Denkmal der berühmten dramatischen Künstlerin Sophie Schroeder für den hiesigen Kirchhof. Die sehr ähnliche überlebensgroße Büste, welche den wohlverdienten Lorbeer trägt, ruht auf einem schlanken Sockel, der die Worte der Widmung und die Attribute der dramatischen Muse in Erz trägt und sowohl an sich als gegenüber der Marmorbüste von den schönsten Verhältnissen ist. Neben der geistreichen Durchbildung der Züge der Verewigten, welche dem Künstler manche Schwierigkeiten bereiteten, erfreut die Durchführung der Büste in Marmor gegenüber dem seit Jahrzehnten dahier alleinherrschenden Erz und das Hervorgehen des ganzen Werkes aus Einer Hand. So kam es, daß das feinere Auge nicht wieder durch einen jener ungeschlachten, geradlinigen Steinblöcke beleidigt wird, auf die man hier die Bildhauer ihre Statuen zu stellen bisher gezwungen hat.

Düsseldorf, Anfang Februar.

B. Der künstlerische Nachlaß des jüngst gestorbenen Landschaftsmalers Hugo Becker war mehrere Tage im Lokale des Künstlervereins „Malkasten" ausgestellt und wurde dann daselbst versteigert. Die vielen Studien, Zeichnungen, Skizzen und Bilder, welche das Ergebniß einer fünfzehnjährigen Thätigkeit waren, lieferten beim Verkauf den Ertrag von eintausend und vier Thalern. Mehrere unserer bedeutendsten Künstler, wie Knaus, Achenbach u. A. erwarben Studien, was gewiß am besten für deren Werth spricht. Wie wir vernehmen, beabsichtigt die Verlagshandlung von Breidenbach und Comp. die schönsten Illustrationen des Verstorbenen zu einem „Hugo Becker-Album" zusammenzustellen und, von der Biographie des Künstlers eingeleitet, herauszugeben.

Auf unsern Permanenten Kunst-Ausstellungen waren in den letzten Wochen wieder, wie alljährlich vor dem Beginn der verschiedenen Ausstellungscyklen, viele neue Bilder, von denen besonders „eine Kinder-Verwahrschule" von Hubert Salentin durch treffliche Charakteristik und tüchtige Behandlung in Zeichnung und Farbe Anerkennung verdiente. Ebenso lobenswerth erschienen „die kleinen Schmetterlingsfänger" und „Vor verschlossener Thür" von F. Hiddemann, dessen Talent sich in jedem neuen Werke glänzender bewährt, wobei namentlich die naturwahre Auffassung der Figuren und die treffliche Wiedergabe des Landschaftlichen von unablässigem Studium zeugen. Ein großes Gemälde A. Kindler's: „Eine verunglückte Wasserpartie" wollte uns dagegen weniger zusagen als die frühern Bilder dieses begabten Künstlers, welche ungleich sorgfältiger durchgeführt und feiner in Ton und Haltung waren. Die Landschaft überwog auf diesem neuen Werk so sehr, daß die Figuren fast zur Staffage herabsanken, ohne dabei den Anforderungen zu genügen, die man an ein Landschaftsbild zu stellen berechtigt ist. Ein Portrait des Generals von Blumenthal von Clemens Beyer zeichnete sich durch Zeichnung und Kolorit vortheilhaft aus. Doch würde es, unseres Erachtens, viel gewonnen haben, wenn das Auge dem Zuschauer zugewandt wäre, statt, wie es hier der Fall, nach der Seite zu blicken, wodurch es, da es auch ganz vom Licht abgewandt ist, an Leben verliert. Das Bildniß der Gemahlin des Generals in Wasserfarben von Mackelday war recht ähnlich und gut behandelt. Eine große Schweizerlandschaft desselben Künstlers zeigte ebenfalls schätzenswerthe Eigenschaften. Anspruchslos im Motiv, aber ganz vortrefflich behandelt war eine Landschaft von J. Willroider und sehr schön in der Stimmung das Bild „Vor Sonnenaufgang" von C. von Perbandt. Auch J. Hermes bekundete in seinem „Motiv von der Sieg" ein vielversprechendes Talent, das sich nur noch mehr von den Einflüssen der Oswald Achenbach'schen Richtung befreien muß. Aug. Becker, Josef Jansen, John Tait, Chavannes und Roth erfreuten gleichfalls durch gute Landschaften, und F. Deiker zeichnete sich wieder mit einem Thierstück ehrenvoll aus. Ein großes, aber etwas rohes Talent legte R. Dahlen in seiner „Zuckerrüben-Erndte" zu Tage. Von auswärtigen Kunstwerken sahen wir schöne Landschaften von Lessing, Oehme in Dresden, ein ganz vortreffliches Genrebild „Ein Kritiker" von Leibl in München, ausgezeichnete Federzeichnungen von Schischkin in Petersburg und hübsche Statuetten von Hirth in München.

Der „Verein Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe" veranstaltete im verflossenen Monat in dem schönen neuen Lokal des Vergolders und Kunsthändlers Conzen eine Ausstellung der in Wien mit so großer Anerkennung aufgenommenen Bilder „Katzentisch" von Knaus, „Leichenschmaus" von Vautier und „Marine" von Andreas Achenbach, welche auch hier gerechtes Aufsehen machten. Ein neues Gemälde „Jagdscene" von Knaus und ein Portraitbild desselben Meisters, das zwei alte Herrn am Damenbrett in sprechender Lebenswahrheit zeigte, sowie mehrere seiner unvergleichlich charakteristischen Studienzeichnungen vervollständigten noch die höchst interessante Ausstellung, welche unter großer Betheiligung des Publikums bei Gasbeleuchtung stattfand, und die außerdem noch einige tüchtige Bilder von Heiden, Stever, Erdmann, Ittenbach u. A. aus der Sammlung des Herrn Conzen aufwies, so daß der Besuch in jeder Beziehung hohen Genuß gewährte.

Die leidige Angelegenheit der Konkurrenz für die

Ausschmückung des Rathhaussaales zu Crefeld mit Gemälden ist wieder in ein neues Stadium getreten, indem die Mitglieder des Ausschusses des rheinisch-westfälischen Kunstvereines in ihrer Sitzung vom 17. Januar einstimmig beschlossen haben, über den Protest der konkurrirenden Künstler einfach zur Tagesordnung überzugehen, weil die im November v. J. erfolgte Entscheidung eine „vollendete Thatsache" sei, den Protest des „Künstler-Unterstützungsvereins" dagegen durch den Verwaltungsrath beantworten zu lassen und den darin gemachten Vorwurf wegen „willkürlicher Verletzung des Programms" auf das Entschiedenste zurückzuweisen. Ein Vorschlag, das neue Konkurrenzausschreiben auf längere Zeit auszusetzen, bis sich „die in der Künstlerschaft herrschende Aufregung gelegt haben würde," fand keinen Anklang. Es wurde vielmehr der Beschluß gefaßt, dasselbe während der nächsten drei Monate zu erlassen. Der aus dem Ausschuß jüngst ausgetretene Historienmaler Bewer wurde mit Majorität wiedergewählt, lehnte aber die Annahme der Wahl ganz entschieden ab, da er in der ganzen Angelegenheit nicht mit dem Ausschuß übereinstimme. Wir sind auf die fernere Entwickelung der Sache gespannt.

Um aber nicht mit einem so unerquicklichen Thema unsere diesmalige Korrespondenz zu schließen, wollen wir noch eines schönen Maskenfestes gedenken, welches der Künstlerverein „Malkasten" am Sonnabend vor Karneval in den großen Sälen der städtischen Tonhalle veranstaltet hatte. Etwa achthundert Personen in den verschiedensten Kostümen und Dominos waren anwesend, und bewegten sich auf- und abwogend, oder tanzend in buntem Gewirr durcheinander, wobei man stets neue Gelegenheit fand, die meistens höchst charakteristischen und historisch-ächten Trachten zu bewundern. Eine humoristische Aufführung, wozu Andreas Achenbach in Gemeinschaft mit einigen anderen Künstlern zwei ganz vortreffliche Dekorationen gemalt hatte, leitete das Fest ein, das, von keinem Mißton getrübt, bis zur frühen Morgenstunde des folgenden Tages in ungezwungener Heiterkeit dauerte.

Offenbach, 20. Februar 1869.

⁂ Die auch von Ihnen bei ihrer Gründung begrüßte Kunstindustrieschule unserer Stadt erfreut sich nach einjährigem Bestande des wünschenswerthesten Erfolges. 30 Schüler, den verschiedensten Fachberufen zustrebend, Architekten, Lithographen, Maschinenbauer, Portefeuiller (wie man hier sagt) entwickeln sich zum Theil mit Auszeichnung unter der tüchtigen Leitung des Hrn. Architekten und Malers Müller. Hr. Müller, ein noch junger, aber ebenso tüchtiger Mann, war im letzten Winter in Italien und brachte eine reiche Ausbeute an baulichen und landschaftlichen kolorirten Skizzen mit nach Hause.

Die Kunst-Industrieschule hat nun auch begonnen, ihre weiteren Zwecke ins Werk zu setzen, nämlich Ausstellungen und öffentliche Vorlesungen zu veranstalten. Jüngst sahen wir dort das Bild des in Frankfurt lebenden, von hier gebürtigen Malers Prof. Bode: Graf Rudolph von Habsburg, der den Priester mit dem Viatikum auf sein Pferd setzt und ihn über den Strom leitet. Dieses Bild, bei einem Kölner Preisausschreiben gekrönt, mit mancherlei Vorzügen ausgestattet, laborirt leider an den Einflüssen der Schule, nämlich der Steinle-schen; des Gedankens Blässe ist ihm angekränkelt. Man weiß auch nicht recht, ob die Landschaft oder der menschliche Vorgang die Staffage bildet; vom Standpunkt der Intention aus ist die Landschaft jedenfalls zu überwiegend. Hoffentlich wird Hr. Bode jetzt etwas reisen und den sonnigen Süden heimsuchen; bis jetzt war er malender Anachoret.

Die Vorlesungen für das hiesige kunstindustrielle Publikum wurden in voriger Woche durch Dr. Karl Grün eröffnet und zwar mit einem Vortrage über Architektur und Plastik der Renaissance; zwei weitere Vorträge werden die Malerei und das Dekorative derselben Periode zum Gegenstande haben. An Stichen und Photographien zur Illustration war kein Mangel; nur an Gypsabgüssen ist das Kabinet der jungen Anstalt noch ziemlich arm.

Dann wird Hr. v. d. Launitz aus Frankfurt drei Vorträge halten über antike Plastik, und Dr. Schäfer von Darmstadt über Elfenbein-Schnitzwerk und Kunst der Buchbinderei reden. Sie sehen, der Anfang ist auch hier gemacht, wo er, gerade wegen der unmittelbaren Nähe von Frankfurt, relativ sehr schwer zu nennen war. Indessen der Eifer unserer besten Bürger und die unermüdliche Thätigkeit des Kreisraths von Starck haben über die ersten Schwierigkeiten hinweggeholfen, und an Interesse für schöne Form nothwendiger Gegenstände kann es in einer Stadt nicht fehlen, die eigentlich nur ein einziger Produktionsfokus ist.

Bremen, im Januar.

A. Seit der Vollendung des großen Börsenbaues, durch unsern wackeren Architekten Heinrich Müller, hat das öffentliche Kunstleben Bremen's eine größere Pause gemacht, und nur wenig ist zu berichten.

Den Skulpturenschmuck dieses Gebäudes, namentlich Kropp's treffliche Volkstypen an der Marktseite desselben, besprach bereits im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift ein eigener eingehender Artikel.

An der Hinterwand des großen inneren Hauptraumes starrt uns seit Jahren eine mächtige leere Blende entgegen, welche gleich Anfangs dazu bestimmt war, ein großes Freskobild, die Entdeckung Amerika's darstellend, aufzunehmen. Passender für Bremen wie für seinen Börsen-

saal hätte wohl kein Gegenstand gewählt werden können, denn auf Amerika's Entdeckung beruht Bremen's jetzige Bedeutung und in Amerika vor Allem ist der ganze Halt und Schwerpunkt seines gegenwärtigen Handels. — So ward denn gleich nach Vollendung des Baues der talentvolle hannover'sche Historienmaler Otto Knille aufgefordert, einen Entwurf für jenes Fresko einzureichen. In Folge dessen malte er eine reizend ausgeführte Skizze, den Augenblick darstellend, wie der eben gelandete große Entdecker die neue Welt feierlich in Besitz nimmt und die Fahne aufpflanzen läßt. Zur Linken landende Boote und weiterhin auf dem blauen Meere die europäischen Schiffe, zur Rechten eine Zahl nackter Eingeborener, Männer, Frauen und Kinder, sich in schüchterner Neugier aus einem prächtigen Tropenwalde hervorwagend. Diese Skizze war, wie gesagt, wahrhaft reizend, reizend namentlich in der feinen lichtvollen Farbenstimmung, in der exakten und korrekten Zeichnung und vor Allem in ihrem landschaftlichen Theil; nur einen größeren monumentalen Ernst hätte man allenfalls daran wünschen mögen, zumal da sie zu einem Freskobilde bestimmt war. Ob dies der Grund gewesen ist, weshalb der Auftrag zur Ausführung Knille nicht ertheilt wurde, oder ob andere Hindernisse obwalten, ob wirklich Mangel an Geld für solche Zwecke herrscht, wie es heißt, lassen wir dahin gestellt sein. Genug, Knille erhielt von den Bauherren seine eingerichte Skizze zurück, und damit war die Sache vorläufig abgemacht; kein Mensch spricht mehr davon und nach wie vor starrt öde und leer, in häßlichem Abstich gegen den übrigen geschmückten und vollendeten Bau, jene Blende, ein rechtes Zeugniß für den geringen Grad von Schönheitssinn unserer Börsenmänner.

Warum schreibt man nicht so bald wie möglich eine ehrliche Konkurrenz dafür aus, wenn der Entwurf Knille's nicht gefallen hat? Aber man hat ihn kaum einmal öffentlich ausgestellt, was vor Allem geschehen mußte, um das Interesse anzuregen.

Gleich nach Vollendung des Baues tauchte sogar der schöne Gedanke auf, die ersten und reichsten Handlungshäuser und Handelsherren unserer Stadt aufzufordern, zum Schmuck dieses Palastes, zur eignen Ehre, wie zur Freude später Geschlechter auch für die übrigen zahlreichen leeren Wandflächen Bilder zu stiften. An den Treppenaufgängen, in den Korridoren und Nebensälen wären freilich die herrlichsten Wandflächen vorhanden, umfangreich genug, um die ganze Entwickelungsgeschichte des See- und Landhandels von den Phöniciern an bis zu den Bremern bildlich darzustellen; auch Geld wäre dazu vorhanden, denn was würden die paar tausend Thaler, die solch ein Bild kostete, für unsere reichen Handelshäuser machen, und wie schön und ehrenvoll wäre es, wenn der späte Enkel einst, etwa unter dem Bilde von Venedig's Blüthe oder von der Gründung Riga's durch die Bremer, den Namen seines wackeren kunstsinnigen und freigebigen Ahnherrn erblickte. Aber was hilft der leere Raum und der volle Beutel, wenn der Sinn oder die Anregung fehlt! Zum Schmuck der eigenen Räume, der Wohn- und Staatszimmer wird hier manches wahre Kunstwerk erworben, vor Allem die hiesigen Gemäldeausstellungen sind bekannt als guter Bildermarkt. Nur jene höhere und recht adlige Richtung des Kunstlebens, wie sie z. B. einst die Venezianer hatten, die ist leider bei unseren Kaufleuten nur in sehr vereinzelten Fällen zu merken. — Daß hier indessen nicht gänzlich ein solch höherer Sinn mangelt, beweist die Stiftung eines kostbaren Mamoraltars für die Stephanikirche von Seiten einiger reicher Gemeindemitglieder, die im vorigen Jahre geschah und durch welche unsere Stadt abermals um ein Werk ihres berühmten Steinhäuser bereichert worden ist.

Zum ersten Male haben wir in diesem Altare ein Beispiel echt römischer Marmorpracht in unseren Mauern, ein Werk, dessen Reichthum darum doppelt gegen die öde weißgetündhte Kahlheit der protestantischen Kirche, für welche es auch leider zu gering an Umfang ist, absticht.

Von drei Stufen erhebt sich der säulengetragene Altartisch und hinter diesem wieder zwischen zwei stehenden Engeln mit Leidensinstrumenten die höhere Altarwand, in ihrer Mitte ein Relief, die Grablegung zeigend, oben aber mit kreuzgeschmücktem Giebel abschließend.

Das Ganze ist eine Nachahmung jener bekannten Kosmatenwerke, deren Pracht und Schönheit uns so oft in den alten Basiliken Rom's oder Unteritalien's entgegentritt, und ist auch gleich jenen im italienisch-romanischen Stil gehalten. Die gewundenen Säulchen, auf denen die blendendweiße Marmorplatte des heiligen Tisches ruht, sind demnach mit einem gold- und farbenfunkelnden Mosaikstreifen umschlungen, auch die weißschimmernde Hinterwand zeigt den Schmuck eingelegter farbiger Steinarten, vor Allem köstlichen Rosso antico, aus den wiederentdeckten antiken Steinbrüchen Griechenlands stammend, und von ihm heben sich das weiße Bildwerk der christlichen Embleme, das Agnus Dei, der Pelikan, welcher seine Jungen mit seinem Blute nährt, und sodann die Evangelistensymbole auf's Wirksamste ab, während ein sehr edel gebildetes und fein ausgeführtes Ornament und treffliche Profilirungen die Flächen umrahmen und sondern. Wie gesagt, das Ganze giebt uns ein echtes Bild römischer Kirchenpracht.

Leider befriedigt uns aber gerade das Mittel- und Hauptrelief am wenigsten daran. Es ist diese Grablegung die Wiederholung eines Reliefs, mit dem auf dem protestantischen Kirchhofe zu Neapel das Grab eines jungen Bremers geschmückt ist, der im Jahre 1854 auf traurige Weise im Vesuvkrater seinen Tod fand.

Es stellt, wie schon bemerkt, die Grablegung Christi dar. Zwei Männer tragen auf einem Tuche den heiligen Leichnam, während hinter diesem Maria mit gefalteten

Händen trauernd auf ihn herniederblickt, zu ihrer Rechten die händeringende Magdalena in wilden Schmerz ausbricht, zu ihrer Linken dagegen Johannes abgewendet das Haupt im Gewande verbirgt. Das Tadelnswertheste daran sind jedenfalls die beiden tragenden Männer, die in unangenehm gewaltsamer Kraftanstrengung sich mit dem Oberkörper so hintenüberbiegen, daß es fast aussieht, als ob sie den Leichnam hin und herschwenken, oder gar auf dem Tuche in die Höhe schnellen wollten, wie es beim Fuchsprellen geschieht. Ueberhaupt hat die ganze Komposition etwas Unruhiges und Zerfahrenes in den Linien, wobei namentlich unschön die Behandlung des Grabtuches wirkt.

Schön und innig dagegen ist wieder die trauernde Mutter aufgefaßt und zeigt abermals, daß des Meisters Hauptalent in der Darstellung echter seelenvoller Weiblichkeit oder anmuthiger Jugend beruht, wie es noch mehr seine reizende Psyche, sein Geiger, sein herrliches Bird'sches Grabdenkmal mit den drei schlafenden Geschwistern darthun und an diesem Altar auch die zwei lieblichen Seitenengel, trotz ihren etwas manierirten unplastisch wulstigen Perücken. Wenn es aber auf den Ausdruck männlicher Kraft ankommt, verläßt ihn nur zu oft sein wahrer Genius und keine noch so hohe technische Vollendung kann das Verfehlte verbergen oder aufheben.

Die dritte öffentliche Kunstangelegenheit, von der ich Ihnen zu berichten habe, ist die jüngst erfolgte Wiederherstellung des alten Farben- und Goldschmucks an unserem Gewerbehause. Das Gebäude, ein reiches Werk der Spätrenaissance aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war früher Krameramthaus und wurde nach Aufhebung des Gilden- und Zunftwesens Eigenthum der Gewerbekammer, die es zuerst im Innern einem gründlichen Umbau unterwarf. Anstatt nun, wie recht und in der Ordnung gewesen wäre, den Stil des Aeußeren auch hier innezuhalten, beging der sonst recht talentvolle Architekt Loschen leider die unverzeihliche Sünde seiner speciellen Liebhaberei nachzuhängen und das ganze Innere in einer grell bunten Gothik, voll der rohesten Farben, zu halten, damit es ja recht alterthümlich aussehe. Von den dicken vieljährigen Schichten weißer Oelfarbe reinigte man sodann die große Prachtfaçade, welche mit ihren zwei hochragenden Giebeln und dem reich verschlungenen Bildwerk ihrer Portale, Fensterumrahmungen, Friese, Nischen und Auffätze ein rechtes Prunkstück unserer Stadt bildet. Man entdeckte bei dieser Gelegenheit eine Menge Spuren der alten Vergoldung und Bemalung und beschloß nun die vollständige Restauration dieses Schmucks, die mit dem Schlusse des vorigen Jahres vollendet wurde.

So prangt und leuchtet und funkelt es denn wieder, wohin man schaut, von der Spitze bis zum Erdgeschoß, die Meerweibchen haben wieder rothe Backen und grüne Fischschwänze bekommen, schwarz oder feuerroth grinsen uns die Teufelslarven entgegen; von dem einen Giebel schwingt Merkurius in prächtigem blauen und rothen Kostüm seinen geflügelten Schlangenstab über die Schaaren seiner Priester und Jünger, während aus der Nische des anderen Giebels in rosiger Fleischfarbe auf's Verführerischste Frau Venus den ehrbaren Bremern zuwinkt, den kleinen dicken Cupido mit goldenem Bogen an ihrer Seite; vollends schimmern aber alle Knöpfe und Knäufe, alle Giebelblumen, Spitzen und Wetterfahnen des Gebäudes in glänzendem Golde.

Und was sagt das große Publikum dazu? — hör' ich Sie fragen. Nun, vom großen Haufen gehen die Einen mit ernstem mißbilligendem Kopfschütteln daran vorüber, die Anderen stehen eine Weile und starren es mit einer gewissen Bewunderung an, ehe sie weiter gehen und endlich die Allermeisten gehen in vollkommener Theilnahmlosigkeit daran vorüber und kümmern sich um Nichts weniger als um jene ästhetische Frage, die eine kurze Zeit unsere Architekten in zwei Heerlager theilte, die Frage: ob es passend und recht sei, in unserer Zeit solch ein Gebäude mitten zwischen seiner modernen farblosen architektonischen Umgebung urplötzlich wieder in seinem alten Gold- und Farbenreichthum erstehen zu lassen.

In einem einfachen Bericht, wie der meinige sein soll, diese, an sich so interessante Frage, tiefer zu erörtern, wäre unstatthaft. Nur soviel sei hier gesagt, daß es jedenfalls äußerst gewagt ist, eine solche Restauration mit einem Male durchzuführen, selbst wenn sie richtig ist, einzig und allein aus kunstgeschichtlichem Interesse. Was einst mit der allgemeinen Farbenfreudigkeit alter Zeiten in vollem Einklange war, wirkt nun, wo uns der Sinn für Gold und Farben leider so sehr abhanden gekommen ist, unharmonisch bunt. Mögen wir immerhin wieder nach Farben streben, aber ja mit größter Vorsicht und nur ganz allmählich dürfen wir damit vorgehen, denn über Alles gehe uns die Harmonie des Ganzen.*)

In meinem nächsten Bericht erzähle ich Ihnen von einem großartigen Vorhaben unseres Künstlervereins.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Heller's Handbuch für Kupferstichsammler in neuer Bearbeitung von Dr. A. Andresen.

Die Verlagshandlung von T. O. Weigel beabsichtigt, gewiß zur Freude Vieler, das Heller'sche Handbuch durch Andreas Andresen zeitgemäß umarbeiten und in 3 Bänden, von circa 25 Bogen jeder, also auch an Umfang erweitert, neu erscheinen zu lassen. Eine Bearbeitung bedurfte das Werk von Heller für eine eventuelle neue Drucklegung in der That; denn in seiner bisherigen Gestalt konnte es Sammlern so wenig genügen, wie Le Blanc's „Manuel" und wie das kleine „Handbuch" von Haacke (Magdeburg

*) Wir sind mit diesem: „Nur immer langsam voran" unseres verehrten Mitarbeiters nicht ganz einverstanden. Die Andern kommen schon nach, wenn man ihnen nur frisch vorangeht. Beispiel u. A.: der Heinrichshof in Wien. A. d. R.

1840). Letzteres Werkchen ist freilich sehr gewissenhaft gearbeitet und leistet, was man den Umständen nach in den angenommenen Grenzen erwarten durfte. Aber diese Grenzen sind eng gesteckt, und seit dem Erscheinen des verdienstlichen Buches sind dreißig Jahre verflossen. Der Manuel von Le Blanc ist freilich größer angelegt und etwas jünger. Der Umstand indeß, daß er Bruchstück geblieben, und der schlimmere, daß die Arbeit, je weiter gegen das Ende, desto unzuverlässiger, ja unbegreiflich lückenhaft wird, thun dem Werthe und der Brauchbarkeit desselben außerordentlich Abbruch. So blieb den Freunden des Kupferstichs nur Heller als Zuflucht — denn das Nagler'sche Künstler-Lexikon steht den wenigsten zu Gebote — und seine Mängel brauchen wir Keinem, der das Buch eingehend benutzt hat, aufzuzählen. Wir gestehen freilich gern zu, daß den Verfasser bei dem Mangel an Vorarbeiten, soweit es die neuere Zeit betrifft, und bei der Schwierigkeit, mit welcher die einschlägigen Notizen in der wünschenswerthen Vollständigkeit zu beschaffen sind, kaum ein Vorwurf trifft, wenn er viele an sich berechtigte Wünsche unbefriedigt läßt. — An einen heutigen Bearbeiter dieses Gebietes der Kunstwissenschaft darf man aber mit Recht den Anspruch erheben, daß er nach Kräften die Lücken, welche vor 20 und 30 Jahren noch entschuldigt werden mußten, ausfülle. Indem wir in Kürze einigen Wünschen bezüglich der Einrichtung und der bevorstehenden neuen Bearbeitung des Heller'schen Werkes Ausdruck geben, hoffen wir, nicht zu spät zu kommen; wir würden uns vielmehr freuen, wenn der Herr Bearbeiter einige davon mit seinen eigenen Anschauungen soweit vereinbar fände, um sie zu berücksichtigen.

1. Die von der Verlagshandlung in Aussicht gestellte Berücksichtigung der Peintres-Graveurs bis in die Gegenwart hinein möchten wir nur bedingt befürworten, sofern sie sich nämlich auf das Hervorragendste beschränkte.

2. Möglichst vollständige Zusammenbringung des Materials bis herein in die neueste Zeit liegt uns besonders am Herzen. Zuverlässige Nachrichten über die Stecher unsers Jahrhunderts und die Verzeichnisse ihrer Werke sind schwer zu beschaffen, wir wissen es; aber das Handbuch darf sich dieser Aufgabe nicht entziehen, vielmehr bitten wir den Herausgeber, hier keine Mühe zu scheuen.

3. Angabe der Stichgröße wird so oft schmerzlich vermißt. Die Lücken, welche Heller bisher in dieser Hinsicht darbot, werden sich mit einiger Ausdauer ergänzen lassen, und auf welchen Wegen ist einem Bearbeiter, wie Herrn Andresen, gegenüber, unnöthig hinzuzufügen.

4. Vage Angaben, die völlig im Dunkel lassen, wie: „Madonna nach Raffael" u. dgl. sollten nach Kräften vermieden werden. Bisher hat sie ein Autor stets dem andern nachgeschrieben, wenn auch sicher in manchem Falle eine genauere Bezeichnung festzustellen gewesen wäre. Ferner würde — als häufig viele Unsicherheit beseitigend — mit Dank anerkannt werden, wenn bei weniger bekannten Gemälden der Gegenstand kurz beschrieben und der Ort angegeben würde, an welchem sich das Original befindet, oder wenigstens wo es sich zur Zeit der Anfertigung des Stiches befand.

5. Noch gestatten wir uns, eine Zugabe zu berühren, die wir dem Heller'schen Werke stets gewünscht haben, und die gewiß Manchem willkommen sein würde. Wir meinen ein Verzeichniß, in welchem, nach den Maler-Schulen geordnet, die Werke der Maler, soweit das Handbuch Stiche nach denselben aufführt, zusammengestellt sein müßten. Die Angabe des Gegenstandes und eine auf das Werk zurückweisende Nummer, wo man dann unter dem betreffenden Stecher das Nähere fände, würden den Zweck erfüllen. Bei der Durcharbeitung des ganzen Materials ergiebt sich eine derartige Tabelle als Neben-Resultat eigentlich von selbst. **Sch.**

Carstens' Werke in ausgewählten Umrißstrichen von W. Müller. Neue Ausgabe von Herman Riegel. Leipzig, Dürr, 1869.

x. Der Verleger, welcher die trefflichen Müller'schen Platten erworben hat, bietet uns eine neue Ausgabe, welche die sämmtlichen Stiche in einen Band vereinigt. Sie hat der älteren gegenüber den Vorzug der Wohlfeilheit, damit ist aber auch, was man zu ihrem Vortheile sagen kann, erschöpft. Vergleicht man diese Stiche mit denen der älteren Ausgabe, zumal mit denen, welche auf chinesischem Papier abgezogen wurden, so ist kaum einer, der nicht an Präzision verloren hätte. Verhältnißmäßig deutlich heben sich diejenigen Kompositionen ab, welche in kräftigen Umrissen skizzenhaft, meist mit der Feder von dem Künstler hingeworfen wurden. Doch deren sind wenige. Die figurenreichen Darstellungen dagegen, welche überall durch den Umrißstich nur bei ganz besonders sorgfältiger Behandlung zu genügendem Ausdruck gebracht werden können, sind bei dem zweiten Abdrucke der Platten ganz oder theilweise verunglückt. So sind gerade die schönsten Schöpfungen des Meisters, wie die beiden Megapenthes-Blätter und die verschiedenen Darstellungen aus dem Argonautenzuge zu einem auf den ersten Blick ausdruckslosen Durcheinander von Linien und Strichen geworden. Dasselbe gilt von einem so zarten Süjet, wie „die Nacht mit ihren Kindern", welches unmöglich verstanden und genossen werden kann, wenn der Beschauer ängstlich jeder Linie folgen muß, ob sie sich so oder so wende oder plötzlich einmal aufhöre. Am schlimmsten ist es einem der schönsten Blätter, dem „goldenen Zeitalter" ergangen; hier machen nicht nur die Konture der Körper und die Profile einzelner Gesichter den Eindruck, als ob sie an einzelnen Stellen verschoben wären, sondern die leichten Schattirungen, welche gleich schlecht zum Abdruck gekommen sind, geben dem ganzen Blatte den Anschein einer schlechten und noch dazu verwischten Zeichnung. Demnach kann man den Freunden Carstens'scher Kunst diese Ausgabe seiner Werke freilich nicht empfehlen, was um so mehr bedauert werden muß, als man sie andererseits auf etwas Besseres hinzuweisen nicht im Stande ist.

Collection de dessins originaux de la galerie royale de Florence, publiée par Jacques Brogi. Florenz, J. Brogi. 1869. I. Serie 4. 50 Blatt Photographien.

Der große Reichthum der Galerie zu Florenz an vortrefflichen Zeichnungen und Skizzen von der Hand der hervorragendsten Meister des Cinquecento und ihrer Vorgänger, denen sich eine nicht unbeträchtliche Anzahl von vorzüglichen Arbeiten aus niederländischer, deutscher, spanischer und französischer Schule anschließt, ist bekannt genug, als daß es nöthig wäre, auf die Wichtigkeit dieser Sammlung, die zu den vollzähligsten Europa's gehört, für das vergleichende Studium der Kunstgeschichte aufmerksam zu machen. Eine photographische Publikation der besten und interessantesten Blätter daraus, mit Verständniß und Geschmack gewählt, verdient daher den

Dank aller Kunstfreunde, weshalb wir es nicht unterlassen wollen, die I. Serie des im Ganzen auf 3 Serien à 50 Blatt berechneten Werkes des Herrn Brogi auf's wärmste der Aufmerksamkeit unserer Leser zu empfehlen, zumal da der Herausgeber die Fortführung des Unternehmens von der Aufnahme abhängig macht, welche diese erste Abtheilung bei dem betheiligten Publikum findet. Die vorliegenden 50 Blätter sind aus der Reihe von Zeichnungen ausgewählt, welche in dem die Uffizien mit dem Palast Pitti verbindenden Korridor allen Besuchern jener Museen unmittelbar zugänglich gemacht sind. Es befinden sich darunter neun Kohlen-, Tusch- und Federzeichnungen Lionardo's, weibliche und männliche Portraitköpfe von sprechender Lebenswahrheit, acht Skizzen und Studien Michelangelo's, von denen freilich Nr. 2011 (wohl eher Skizze zu einzelnen Figuren und Gruppen des berühmten Schlacht-Cartons als zum Jüngsten Gericht, wie das Verzeichniß angiebt) gar zu wenig Zeichnung erkennen läßt, 19 Blätter nach Raffael'schen Entwürfen und Studien, von denen wir nur die interessanten Skizzen zur Grablegung, zur Madonna del pesce, zur Kreuztragung, zur Berufung Petri hervorheben wollen. Außerdem ist Tizian mit drei, Correggio und Dürer mit je zwei, Poussin, Claude, Rembrandt, Rubens, Murillo, Velazquez mit je einem Blatt vertreten. Der Preis für die ganze Serie ist 20 Thaler.

Die deutschen Malerradirer des XIX. Jahrhunderts von Andr. Andresen. Die eben ausgegebene erste Hälfte des 3. Bandes bringt eine treffliche Studie über Oesterreich's größten Thiermaler Fritz Gauermann, sowie interessante Arbeiten über die beiden mit der Erneuerung des deutschen Kunstlebens und den kunstgeschichtlichen Bestrebungen in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts eng verflochtenen Brüder Franz und Johann Riepenhausen und über Alb. Christ. Dies, den Freund Reinhart's und dessen und Mechau's Genosse bei der Herausgabe der bekannten Prospekte aus Italien, die zu Ende des vorigen Jahrhunderts von Frauenholz in Nürnberg herausgegeben wurden. Der übrige Inhalt des Heftes vertheilt sich auf Adolph Vollmer, Jakob und Martin Gensler, Heinrich Stuhlmann, Jos. Abel und Joh. Scheffer von Leonhardshof.

R. Weigel's Kunstauktion vom 22. März. Der Katalog vereinigt verschiedene Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Handzeichnungen ꝛc. alter und moderner Meister, darunter die hinterlassene Portraitsammlung des Medizinalrath Dr. Sachse in Schwerin, mehr als 15,000 nach Ständen, Nationen und in sich wieder alphabetisch geordneten Blättern.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

E. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der letzten Sitzung am Dienstag den 2. Februar wurde, nachdem Prof. Curtius über den Verlust gesprochen, den die Archäologie durch den Hintritt des Duc de Luynes und G. Welckers erlitten von Prof. Friedrichs ein Vortrag gehalten über den Hildesheimer Silberfund. Anknüpfend an seinen am Winkelmannsfest gehaltenen Vortrag, wo er den Fund mit anderen der Größe und Schönheit nach verglichen und zugleich die Zeit der Entstehung der Gefäße zu bestimmen versucht hatte, verbreitete er sich dieses Mal über die Art des Geräthes und die Bestimmung der einzelnen Gefäße. Zwei Arten zu speisen gab es im Alterthum, die eine, daß die Gerichte portionenweise hereingetragen, die andere, daß die Speisen aus einer gemeinsamen Schüssel verzehrt wurden. Die erste ältere Weise (schon bei Homer bekommt ja jeder Einzelne seinen Theil) wurde allmählich durch die zweite Art verdrängt; doch erhielt sie sich theilweise, vor allen Dingen im Tempel, dann aber auch in einzelnen Familien, was gerade durch den Hildesheimer Fund bewiesen wird, wo sich sechs Gefäße je dreimal, zwei je viermal, eine je zweimal neben mehreren Einzelstücken erhalten haben. Ein vollständiges Tischgeräth ist uns also nicht erhalten. Drei Gefäße lassen sich vorzüglich durch die Wandgemälde von Orvieto als für eine breiartige Masse bestimmt erweisen; die viereckigen Teller scheinen zur Hälfte für Geflügel bestimmt gewesen zu sein, wie sich aus den am Rande angebrachten Ornamenten schließen läßt. Kleinere Vögel wurden darauf ganz aufgetragen und ohne Hülse von Messern und Gabeln (diese finden sich auf antiken Denkmälern nie; es wurden einige aus Gerhards Nachlaß vorgelegt, ohne daß jedoch ihr Gebrauch bei Tisch nachgewiesen werden konnte) verspeißt; zur größeren Bequemlichkeit sind die Teller noch mit Füßen versehen. Eine Schale mit zwölf eiförmigen Vertiefungen, als Eierschale bis jetzt erklärt, wurde durch andere erhaltene, ganz genau in der Form, doch nicht in der Größe entsprechende Schalen aus Terrakotta als Libationsschale nachgewiesen. Demselben Zweck haben auch die anderen Schalen mit Darstellungen von Göttern in der Mitte gedient, wo der Gedanke, ein Relief anzubringen, durch den Buckel der φιάλη nahe gelegt war. (Dabei berichtigte der Vortragende die allgemein angenommene Meinung, daß in dem einen Relief Lunus vorgestellt sei; nicht an diesen sondern an Attis sei zu denken). Schließlich wurde noch ein sich nach oben erweiterndes Trinkgefäß, welches beim ersten Anblick eine etwas barbarische Form zeigt, als den Römern speciell angehörend nachgewiesen. Darauf sprach Herr H. Grimm über die athenische Schule Raffael's. Die Erklärung Vasari's, daß neben einigen speciell Benannten infiniti alteri dargestellt seien, habe durch Bellori ihre Geltung verloren, der dagegen die Behauptung aufgestellt, das ganze Bild, die Entwickelung der griechischen Philosophie in ihren Haupthelden vorstellend, müsse aus sich selbst erklärt werden. Dagegen spreche jedoch die bestimmte Individualisirung, die bei einzelnen Gestalten wahrzunehmen sei. Raffael hat das Motiv zu einer ganzen Anzahl seiner Gestalten aus dem Sidonius Apollinaris genommmen, aus einer Stelle, die von Abbé Dubot ganz beiläufig angeführt, von H. Grimm in ihrer Tragweite erkannt ist. Dort heißt es C. IX, ep. 9 (Papae Fausto): neque te satis hoc aemulari quod per gymnasia pingantur Areopagitica vel Prytaneum Zeusippus cervice curva, Aratus panda, Zenon fronte contracta, Epicurus cute distenta, Diogenes barba comante, Socrates coma cadente, Aristoteles brachio exerto, Xenocrates crure collecto, Heraclitus fletu oculis clausis, Democritus risu labris apertis, Chrysippus digitis propter numerorum indicia constrictis, Euclides propter mensurarum spatia laxatis, Cleanthes propter utrumque corrosis. Fast alle die hier bezeichneten durch diese oder jene Aeußerlichkeit bezeichneten Figuren lassen sich mit mehr oder weniger Bestimmtheit in der „athenischen Schule“ wieder erkennen, so daß der Gedanke einer Benutzung des Sidonius von Seiten Raffael's nicht abzuweisen ist. Doch darf man daraus nicht schließen, daß Raffael nun wirklich alle jene namentlich genannten Männer habe darstellen wollen: die von dem Rhetor aufgehäuften Gegensätze boten ihm nur ein willkommenes Hülfsmittel dar, um in die Masse seiner Gestalten Leben und Bewegung zu bringen, und somit kann die Behauptung Vasari's von den infiniti alteri wieder als richtig gelten. Zum Schluß theilte der Vorsitzende noch mit, daß für das Museum eine Amazonenstatue in Rom angekauft ist, eine Erwerbung, der wir weitere Aufmerksamkeit schenken werden, sobald sie hier angelangt sein wird.

M. **Kunstverein in Graz.** Die diesmalige zweite Ausstellung des steyrischen Kunstvereins ist etwas verspätet eröffnet worden. Sie bringt 114 Nummern, von welchen 50 von Graz eingeschickt sind, was immerhin gegen frühere Zeiten auf eine Hebung der Kunstthätigkeit hinweist. Diese nach und nach herbeizuführen, ist ein Verdienst des Vereins. Erst seit dem Bestande desselben bekommt man in Graz auch bedeutende Bilder zu sehen, so daß man wohl sagen kann, es sei durch ihn der Kunst in unserem Lande wieder eine gastliche Stätte geöffnet worden. Während es vordem zu der größten Seltenheit gehörte, daß im Laufe eines Jahres ein Bild um einige hundert Gulden angekauft wurde, ist seit den letzten drei Jahren schon für mehr als 20000 Guld. in Bildern gekauft worden. Der Verein hat sich rasch auf 1600 Theilnehmer erhoben und leistet gewiß Anerkennenswerthes. Für diesmal bilden die große Preislandschaft von Hansch in Wien: „Das Wetterhorn“, deren Erwerbung dem Vereine durch die Rücksichtnahme auf den schönen Zweck von Seiten des Künstlers möglich gemacht worden ist und das Hirtenmädchen von Hoffmann in Dresden die ersten Treffer. Nebenbei bemerkt kosten die Aktien dieses Vereins unter allen deutschen Kunstvereinen am wenigsten (nur 3 Guld. ö. W.), während die Prämienblätter denen der großen Kunstvereine gleichkommen und die Chancen für den Gewinn sehr günstig sind. Der Antheilschein spielt bei der jährlich (dies Mal Anfangs April)

stattfindenden Gewinnstziehung als Loos mit; auf je 50 bis 60 Scheine fällt ein größerer Treffer. Als Prämienblätter sind für dies Jahr eine große vorzügliche Lithographie nach Murillo und die Chromolithographie des genannten Hoffmann'schen Bildes bestimmt. Der Verein wirkt übrigens auch dahin, junge talentvolle Künstler zu unterstützen. Künstler und Kunstfreunde sollten ihm Beachtung schenken: gilt es doch der Kunst, namentlich der deutschen, immer mehr Eingang in einem Lande zu verschaffen, welches ihr bisher ziemlich fremd geblieben war.

Die Kunstausstellung in Hannover, am 24. Februar eröffnet, vereinigt im Ganzen 503 Kunstwerke, zu denen Künstler aus allen Theilen Deutschlands beigesteuert. Zur besonderen Zierde gereichen der Ausstellung einige Gemälde aus der preußischen Nationalgalerie, welche die Regierung auf Ansuchen des Komités hergeliehen hat, darunter A. Achenbach's Ostende, C. Becker's Besuch Karl's V. bei Fugger, R. Jordan's Altmännerhaus.

Zeitschriften.

Mittheilungen des Oesterr. Museums. Nr. 41.
Gesellschaft zur Förderung der Kunstgewerbeschule. — Ausstellung der österr. Kunstgewerbe im J. 1871. — Bericht über die Prager kunstgewerbl. Ausstellung. — Das deutsche Gewerbemuseum in Berlin.

Gewerbehalle. Nr. 2.
Ueber Thürklopfer. Von Val. Teirich (Mit Abb.) — Grabmal des Pietro Noceto von M. Civitale im Dom zu Lucca. — Modernes; Zimmerbordüren; Flachornamente auf Ampeln von Alabasterglas; Blumentopf, Blumenvase und Fruchtaufsatz aus Krystallglas; Buchdecke aus Leder; Fauteuil für ein gothisches Zimmer; Waschtisch mit Spiegel; Rohr- und Polsterstuhl; Plafond in Gypsstuck; Luxusrevolver; Grabstein; Kronleuchter für Bronzeguß.

Chronique des Arts. 1869. Nr. 6—7.
Les écuries du Louvre et le décret du 1. Dec. 1794. — Une fabrique de Faience à Sadriac. — Cours ouverts à l'Union centrale des Beaux-arts. — La direction des musées et les catalogues du Louvre. — Un portrait de Jean Cousin. — Un nouveau catalogue du Musée de Lille. —

Journal de Beaux-arts. Nr. 3.
Daniel van der Poel et Daniel Vosmaer. — La Madonna della casa di Terra Nuova.

Art-Journal. Februarheft.
British-Artists No. LXXIX. Marcus Stone. (Mit Abbild.) — Notes of some of the original drawings in Florence. — Obituary (Abraham Cooper). — Some facts concerning rings. — Art festival at Vienna. The Meyric Armoury now at South-Kensington-Museum. — Recent improvements in minor British art-industries: Terra-cotta — The Chaucer memorial window in poets corner, Westminster Abbey. — Garden-fountain at Hong-Kong. (Mit Abb.) — Artistic copyright.

Inserate.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

19. März.



Nr. 11.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Der Umbau des Schinkel'schen Museums in Berlin.

(Fortsetzung).

Diesem „Gutachten" ist ein „Promemoria" des Herrn Prof. Magnus angehängt, auf das wir bei der hohen Achtung, die wir vor Eduard Magnus als Portraitmaler haben, nur höchst ungern, durch die Sache gedrängt, eingehen und so, wie leider alsdann unvermeidlich ist, urtheilen.

Geist und Haltung dieses Promemoria lassen sich schon aus den ersten Worten erkennen, die nach einer unerheblichen Einleitung zur Sache gesprochen werden.

Die Kommission, heißt es, „will bei den einfenstrigen Oberlichträumen die spanischen Wände beibehalten, während ich (gesperrt gedruckt) weder die spanischen Wände noch die einfenstrigen Oberlichträume — [Alle Oberlichträume sind einfenstrig; soll heißen: Oberlichträume in der Größe eines einfenstrigen Kompartimentes!] „in einem öffentlichen Königlichen" — [Auf diese beiden Attribute legt der Verf. für die geforderte „Würde" der Räume wiederholt ganz besonders Gewicht!] „Museum gutheißen (!) kann. Die Kommission weigert sich auch, über die Ost- und Westseite der Galerie gutachtlich zu berichten, —

[Was freilich in so fern wunderlich ist, als sie eine Durchbrechung der langen Reihe kleiner Kompartiments für „ungemein vortheilhaft" erklärt, dagegen auch ganz natürlich, da sie darüber gar nicht befragt war!]

„während ich [diesmal aus Versehen nicht gesperrt gedruckt]! konsequenter Weise der Meinung bin, es nicht verschweigen zu dürfen, daß auch hier, wie überall in dem ganzen Geschoß der Gemälde-Sammlung Oberlicht einzurichten etwas Unerläßliches [! auch hier immer das Mindeste!] ist."

Gutes Seitenlicht ist zwar das Beste, aber das im Museum ist schlecht, weil die Fenster zu niedrig sind. Darüber erhalten wir folgende überraschende Aufklärung, die selbst noch nach den redenden Belägen in dem Supplementheft zu seinem Schriftchen „Ueber Einrichtung und Beleuchtung von Räumen zur Aufstellung von Gemälden und Skulpturen" für des Verf. Verständniß architektonischer Gedanken und Pläne zu bezeichnend ist, um nicht ganz hier zu stehen:

„Der Meister hat bei seinem Museum-Bau zweierlei zu vereinigen beabsichtigt. Er hat eine Halle zu [sic] Aufstellung von Statuen berühmter Künstler und ein Museum plastischer Kunstwerke mit großer Genialität (!) unter ein und dasselbe Dach zu bringen verstanden, war sich indessen selber sehr wohl bewußt, und hat es auch gegen mich (bei meiner Rückkehr aus Italien im Jahre 1829) ausgesprochen, daß die Halle und ihr Gebälk maßgebend für die drei andern Seiten des Hauses und deren Façade werden müsse," —

[Konnte wohl in dem genannten Jahre nur heißen: „habe werden müssen" und „habe machen können"!]

„daß er demnach die Fenster des oberen Geschosses nicht so hoch machen könne, als er den Gemälden zu Liebe sie gern gemacht haben würde."

Wir glauben, das Letztere „demnach" nur für eine eigene Schlußfolgerung des Verf. halten zu dürfen. Für einen Baumeister wie Schinkel kommt erst Idee und Zweck des Gebäudes, und dessen entsprechende Gestaltung wächst sich in der „äußeren Architektur" aus. Die Fenster nach Bedürfniß ein, zwei Fuß höher gemacht, das Gesims und die vorbereitenden Glieder etwas hinauf gerückt, einige andere Verhältnisse danach leicht geändert, die Säulen vorn ein wenig größer abgemessen, das sollte einem Schinkel zu schwere Arbeit gewesen sein, die er durch Beeinträchtigung des vornehmsten Zweckes seines Gebäudes zu umgehen sich entschlossen hätte? Und das sollte er noch dazu bei Beendigung des Baues ganz harmlos ausgeplaudert haben? Nein! Hier

liegt sichtlich nichts als eine mißverständliche Schlußfolgerung aus einer einfachen und jedenfalls zutreffenden Bemerkung Schinkel's über die Konsequenz seiner Gedankenentwickelung vor. Darauf hin darf der Verf. und die Kommission sich nicht in dem süßen Wahne wiegen, durch ihren Rath „der Pietät gegen den Erbauer des Museums nicht nur nicht zu nahe zu treten, sondern sich sogar um sein Andenken ein wesentliches Verdienst (!!!) zu erwerben", sofern er oder sie mit der Einführung des Oberlichtes nur einen Schritt weiter gehen will, als es die leider auf einem anderen Wege nicht gut thunliche Reparatur erlittener Beeinträchtigung erfordert.

Die darauf folgende Frage aber:

„Kann bei Gelegenheit des Umbaues der Decke für den ästhetischen Eindruck (!), für erhöhte Würde (!) und Schönheit (!) der Lokalitäten etwas geschehen?" —

geziemt gar nur Jemandem, der keine Pietät gegen das Genie Schinkel's und äußerst wenig Verständniß für seine Größe hat. Er würde sonst in einem „Königlichen öffentlichen Gebäude" nicht Dinge unangemessen finden, die Schinkel in seinem monumentalen Werke würdig genug gefunden hat.

Es ist weiterhin gewiß keine Empfehlung, wenn uns auf's Eifrigste dargethan wird, daß durch die vorgeschlagenen Veränderungen noch keineswegs große, d. h. „würdige" Säle entstehen, daß also, übersetzen wir, der Hauptzweck des Umbaues nicht einmal erreicht werden würde, sondern daß

die einzurichtenden Räume von 30 zu 36 Fuß bei 24 Fuß Höhe „besonders in einem Königlichen öffentlichen Gebäude (!) nur als anständige (!) Zimmer, noch keineswegs als Säle zu bezeichnen sein würden";

während man so, setzen wir hinzu, einen mehr als bloß anständigen Saal hat, dessen imposante Raumentfaltung selbst die Kommission, wenn auch unbewußt, empfand, und der nur dem Bedürfniß der darin aufgestellten Gegenstände gemäß durch Rüstwände mehr dekorirt und eingerichtet als getheilt ist.

Im Folgenden entdeckt Herr Magnus, daß Schinkel, „der einsichtsvolle Mann" (!), da er mehrfenstrige Räume für Bilder nicht brauchen konnte, durch sein eigenes Programm (?!) gezwungen war, die Nordfront als einen Saal, [warum nicht auch als drei oder fünf ?!] mit vielen kleinen Abschlägen anzuordnen. „Schinkel konnte damals also (?!) keine größeren geschlossenen Räume herstellen (!). Um so freudiger würde er ohne Zweifel (!), wenn er noch unter uns lebte, die Umgestaltung mit Oberlicht, und die dadurch erwachsende freie Hand, nach Ermessen größere oder kleinere Räume herstellen zu können, gutheißen."

Armer Schinkel, der die Segnungen des allein seligmachenden Oberlichtes noch nicht kannte! Daß der Unglückliche, zu früh Geborene expreß um Museeneinrichtungen zu studiren in Paris und London gewesen, haben die Herren wahrscheinlich vergessen! Sollte wirklich nicht schon damals die „freie Hand" zur Anlage blinder Fenster und unmonumentaler eiserner Decken-Nothkonstruktionen „erwachsen", und Schinkel nur innerlich unfähig gewesen sein, sich zu diesen beneidenswerthen Höhen für den platten Philisterverstand emporzuschwingen? Mit welcher Gedankenlosigkeit muß man die Rotunde des Museums betreten haben, diesen vollendetsten Oberlichtraum, den unser Jahrhundert hat entstehen sehen, um ihrem Erbauer solche gutherzige Schulmeisterweisheit vorzubeten! Doch dem Verf. genügt sie, um daraus —

„nicht anders als folgerichtig" zu schließen, daß aus dem Nordsaal fünf Oberlichtsäle gemacht werden müssen, ganz nach dem Vorschlage des von der Generaldirektion in Affektion genommenen Baumeisters Tiede, „dem der Verf. aus bester durch nichts beeinflußter Ueberzeugung beipflichtet, und der allein ihm [risum teneatis!] im Geiste Schinkel's zu sein scheint."

Daß der Verf. sich auch für die Ost- und Westseite engagirt hat, hat er in der Hitze des Gefechtes vergessen!

Wie unklar aber das Ganze gedacht ist, geht aus dem unmittelbar folgenden Passus hervor:

„Wenn ich mich zu (sic!) Beibehaltung zweier von der Seite erleuchteter Kompartiments Nr. 1 und 2 oder auch zweier eben so schmaler Oberlicht-Kompartiments entschließen sollte, so wäre es dem unvergleichlichen Werke von van Eyck zu Liebe."

Herr Magnus findet es mit Recht unwürdig, daß eine halbe Woche lang immer nur die eine, dann eben so lange nur die andere Seite der beiderseits gemalten Tafeln zu sehen ist, und schlägt vor, dieselben in die Wand hineinzulassen, so daß die beiden Seiten in zwei aneinander stoßenden Räumen sichtbar werden. Das ist ganz gewiß zu billigen. Warum das aber nur in einer Wand zwischen zwei kleinen Kompartimenten, nicht auch in einer zwischen zwei „würdigen" Sälen geschehen kann, und warum dieser Akt besonderer Auszeichnung für diese Krone der Galerie sogar eventuell bei schlechtem Seitenlicht vollzogen werden soll, das hat der Verf. auch nur anzudeuten vergessen; so wie man auch nicht darüber belehrt wird, warum das Genter Altarbild von dem Platze, an den es seine historische Stellung weist, zum Zwecke besserer Aufstellung anderswohin verschlagen werden muß.

Würde es denn übrigens nicht das Allereinfachste und Natürlichste sein, die sechs Tafeln ganz frei in die Mitte eines der projektirten „würdigen" Säle zu stellen, wie der David und Goliath von Daniel da Volterra im Louvre untergebracht ist? Oder noch besser, wenn nach unserem Wunsche die Kompartiments erhalten bleiben, den ganzen Altar in seinem vollen Aufbau, durch alte und neue Kopien, die von dem Ganzen, irren wir nicht, bereits im Museum vorhanden sind, vervollständigt (wie — freilich mit vielen Willkürlichkeiten und in roher Weise — jetzt in Gent an seinem ursprünglichen Platze), an Stelle einer Rüstwand aufzurichten? Das wäre zweifelsohne

das Allerwürdigste. Besondere Raumdispositionen sind für diese Bilder absolut überflüssig.

„Vollkommen damit einverstanden, daß es überall wünschenswerth ist, Gemälde nicht höher, als bis zu sechszehn Fuß über dem Fußboden aufzuhängen, so bleibt, wenn durch die Umwandlung Verlust an Wandfläche entsteht, unter den gegebenen Verhältnissen dennoch kein anderer Rath [es lebe die Konsequenz!], als der, daß man mit den geringeren Werken — und deren sind leider nur allzu viele vorhanden"

[Daß wir nicht wüßten! Die vorhandenen Werke dritten und vierten Ranges sind durchweg von um so höherer historischer Bedeutung; darüber vergleiche man freilich das alsbald Folgende!]

— „einen oder zwei Fuß höher gehe."

Von unserem principiellen Widerstreben gegen das Höherhängen und von dem schon einschaltungsweise erhobenen Einwande abgesehen, erscheint das vorgeschlagene Auskunftsmittel auch sonst noch verwerflich. Wenn geringere Bilder überhaupt der Aufstellung würdig erachtet werden, so haben sie auch ein Anrecht gesehen zu werden. Man soll nicht auch in historischen Kunstsammlungen die jammervolle Lebensregel zum Gesetz erheben: Wer da (Kunstwerth) hat, dem wird (auch noch vortreffliche Beleuchtung) gegeben, und wer nicht (schon an sich Bedeutung) hat, dem wird, das er hat, (durch schlechte Placirung) noch genommen.

Uebrigens würden kleine Bilder, so hoch gehängt, ganz verschwinden; große Fladen aber, die gerade nur zum Todthängen gut genug wären, rangirt jeder vernünftige Galeriedirektor lieber aus.

Um die empfindliche Abkühlung durch diese bedenkliche Konsequenz der Konsequenz unschädlich zu machen, erhitzt der Verfasser des Promemoria nun sich und die Leser durch folgende Kraftstelle:

„Wo es um so wichtige bauliche Entscheidungen, wo es um die Hauptfrage, um die Conditio sine qua non, um das liebe T a g e s l i c h t sich handelt — da erscheint es engherzig, an einer bestimmten Zahl von Quadratfußen (Wandfläche) krampfhaft (!!) festhalten zu wollen."

Hierbei, wie bei den ganzen Erörterungen, darf man nicht vergessen, daß Herr Prof. Magnus bis nahe an die Blindheit weitsichtig ist, dergestalt, daß er nur mit zwei scharfen Brillen und mit äußerster Anstrengung noch zu arbeiten im Stande ist, um zu ermessen, wie seine Beobachtungen an Ort und Stelle sich zu allein maßgebenden normalen Zuständen verhalten.

Der Verf. fährt fort: „Die Kunstwerke sind ihrer selbst willen da. Ihre möglichst beste Aufstellung und Beleuchtung ist so sehr das Erste, daß" —

[man um Alles in der Welt „würdige" Räume damit dekoriren muß? Nein, daß —]

„die Kunstgeschichte, die mit und an denselben zu lehren und zu studiren ist, weitaus erst in z w e i t e r Linie maßgebend werden darf."

D a r f! Ueber dieses „equidem censeo" enthalten wir uns aller Erörterungen, und empfehlen es nur denjenigen zur genauesten Kenntnißnahme und stetigen Vergegenwärtigung, die über die Besetzung von Galeriedirektorenstellen zu berathen und zu entscheiden haben, und die etwa noch auf dem Standpunkte stehen, dabei — vielleicht gar mit einer gewissen Vorliebe — an ausübende Künstler zu denken.

Die Stücke einer solchen Kunstsammlung sind eben ohne historische Würdigung gar nicht entfernt richtig zu genießen, und diese wird selbst dem Eingeweihten eigentlich erst möglich, wenn er das Zusammengehörige zusammen findet. Schreiber Dieses hat sich trotz monatelanger Gewöhnung in keinem Gemäldesaale so unbehaglich gefühlt wie im Salon carré des Louvre, und viele Andere haben seine Empfindung getheilt. Das macht, die Spitzen der verschiedensten, entlegensten, gegensätzlichsten Kunstrichtungen treten hier bunt und unvermittelt hart aneinander, und selbst die erprobteste, eingewöhnteste historische Betrachtungsweise geräth so disparatem Stoffe gegenüber in's Schwanken.

Und hier hält das Interesse an lauter Meisterwerken allerersten Ranges dem verwirrenden Gesammteindruck noch einigermaßen die Wage. Wie? Sollen und wollen wir ein ähnliches Durcheinander von Werken zweiten und gar dritten Ranges herstellen und darbieten, und den thatsächlich vorhandenen und einzig in seiner Art dastehenden Vorzug unserer Gemäldegalerie ihre seltene Vollständigkeit und verhältnißmäßig gleichmäßige Besetzung in den verschiedenen Schulen und Meistern, statt ihn in's Licht zu setzen und fruchtbar zu machen, verwischen, und die Sammlung zu einer zerfahrenen Masse werden lassen? —

Davor mag uns ein guter, wirklich guter Rath beim bevorstehenden Umbau und künftig ein recht vorzüglicher, einsichtiger, bescheidener, uneigennütziger und aufopferungsfähiger Galeriedirektor bewahren, wie wir ihn seit Stiftung des Museums zu besitzen das Glück gehabt und leider im ungünstigsten Augenblicke, auf dem Punkte einer wichtigen Entscheidung — fast über Sein oder Nichtsein der Galerie — jetzt verloren haben. —

Es macht übrigens einen eigenen Eindruck, (in der letztangeführten Stelle) diesen Eifer für die Erhaltung und sorgfältige Behandlung gar nicht bedrohter Kunstwerke, als ob wir in einem barbarischen Lande und Jahrhunderte lebten, und der Verf. des Promemoria unter Larven die einzige fühlende Brust wäre, bei demselben Manne entbrennen zu sehen, der, als eins der herrlichsten Meisterwerke unseres Besitzes thatsächlich ruchlos vernichtet war, monatelang, nachdem die öffentliche Entrüstung sich in starken Ausdrücken über die elende Restauration unseres ehemals unvergleichlichen Andrea del Sarto Luft gemacht hatte, durch absichtliche Vermeidung

der Galerie seine „Unbefangenheit“ dem Attentat gegenüber bewahrt hat.

Im Verfolg wird nun, zunächst ohne ihn zu nennen, Schnaase belehrt, daß es offenbar auf Täuschung beruht, wenn er gegen eine Vergrößerung der einzelnen Räume im Interesse ungestörter Betrachtung gestimmt hat, „einer Täuschung, die sich dadurch erklärt“, —

Doch wir wollen diesen, einem Manne wie Schnaase gegenüber allzu naiven, Erklärungsversuch im wohlverstandenen Interesse seines Autors an seiner Stelle stehen lassen.

Herr Magnus glaubt sich endlich berechtigt, zuversichtlich zu erklären: „In den fünf Räumen des Herrn Tiede wird man unten wie oben und an allen Seiten der Wände (?!) die Bilder gleich gut und ungestört sehen können“; und bringt schließlich seine väterlich begütigenden Auseinandersetzungen an die richtige Adresse: „Herr Obertribunalsrath Schnaase“ —

[Das klingt ja beinahe wie: Schuster, bleib bei Deinem Leisten!]

„wird sich überzeugen, daß man auch in größeren Räumen, sobald“ —

[Ja wohl! sobald! Das ist eben noch eine Frage, auf die die gläubige Zuversicht des Herrn Magnus noch lange keine befriedigende und beruhigende Antwort giebt!]

„dieselben nur von richtigen Verhältnissen und gut erleuchtet sind, eines ungestörten Genusses der Kunstwerke froh werden kann“. — —

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Newyork und Boston, Anfang Februar 1869.

Es ist nun beinahe ein Jahr her, seitdem ich aus der Weltstadt Newyork nach der Provinzialstadt Boston übergesiedelt bin. In künstlerischer Beziehung ein schlechter Tausch! Allerdings hatte Ihr bisheriger Bostoner Korrespondent Recht, wenn er behauptete, daß in Boston ein zahlreiches kunstsinniges Publikum nicht fehle. Das wäre freilich auch zu verwundern in einer Stadt, welche beansprucht, die literarische Metropole des Welttheils zu sein, deren „solid men“ d. h. auf gut Deutsch „reiche Leute“ schon in den Zeiten der Revolution berühmt waren. Es giebt in der That hier manche beachtenswerthe Privatgalerie, deren einige zu besichtigen ich vor längerer Zeit das Privilegium hatte. Ich nenne hier die Sammlung des Herrn Maynard (eines Mehlhändlers), in der sich sehr schöne Bilder von Bouguereau (Italienische Mutter); Robbe (Thierstück); Tissot (Faust und Gretchen); Meyer von Bremen; Lenfant de Metz; Guillemot; Willems; Fichel; Brouillon; Ziem u. s. w. vorfinden. Ferner diejenigen des Herrn Alwin Adam's (des größten Spediteurs des Landes), in welcher Deutsche, Franzosen, Engländer, Italiener, Holländer und Amerikaner vertreten sind, z. B. C. Bewer (Loreley v. J. 1867); Calisch (Mutter und Kind, Lampenlicht, 1864); Meyer von Bremen (Strickendes Mädchen, 1865); Bierstadt (St. Gotthardt, 1853); M. J. A. De Haas (sehr schöne Marine, 1866); Cesare dell' Acqua (Orientalen, 1865); S. Jacobsen (Wald im Winter, 1866); C. Jacobs (Diana und Nymphen, 1846) u. s. w.

Auch das „Boston Athenaeum“ ist ein in seiner Art tüchtiges Institut. Erstens besitzt es eine vortreffliche Bibliothek, in der sich unter Anderem eine vollständige Folge der Publikationen der Arundel Society findet, die aber leider! nur den Aktionären zugänglich ist; zweitens besitzt es eine Sammlung von Bildern, die wenigstens den Grundstock zu einer historischen Galerie bilden könnte. Darunter befindet sich auch ein angeblich ächter Tizian (der heilige Laurenz auf dem Roste) und ein desgleichen Spagnoletto (der reuige Petrus); interessant und wichtig für das Studium der Kunst in Amerika ist ferner die große Anzahl von Bildern Washington Allston's (über die ich schon früher berichtet habe) und anderer verstorbener amerikanischer Maler. Auch eine ganz schöne Sammlung von Abgüssen nach der Antike besitzt das Athenäum, auf deren Genuß ich mich recht gefreut hatte. Als ich mich aber bald nach meiner Hierherkunft nach derselben erkundigte, ward mir die traurige Nachricht: man habe sie — weggepackt, um Raum zu gewinnen! Der Kunsthandlungen giebt es allerdings viele hier, aber sie können sich nicht im entferntesten mit denen in New-York messen. Die beste Auswahl europäischer Bilder findet man gewöhnlich in der Galerie der Herren De Vries, Ibarra & Co., obgleich auch bei Williams & Everett, A. A. Childs u. Co. und Hendrichson, Doll & Richards hier und da Gutes zu sehen ist.

Wie mit der europäischen Kunst, so ist es auch mit der einheimischen in Boston bestellt. Schon das Studio Building macht, im Vergleich zu dem in Newyork, einen trübseligen Eindruck und an ein Institut wie die Akademy of Design ist hier gar nicht zu denken. Es erklärt sich aus dem bisher Gesagten leicht das Faktum, daß ein hervorragender Künstler nach dem anderen Boston verläßt und sich in Newyork eine Stätte sucht. Trotzdem birgt Boston aber immer noch einige treffliche Künstler, so Thomas Hill, dessen großes Bild (6×10 Fuß) des Yo-Semitethales eben jetzt allgemeines Aufsehen erregt und mit Bierstadt's gleichnamigem Bilde um den Vorrang streitet; Walther Brackett, der wie kein Zweiter im Stillleben zu Hause ist und namentlich den Silberglanz der Fische vortrefflich wiederzugeben weiß; Virgil Williams, unter dessen kleinen italienischen Bildern sich manches anziehende Stück befindet; Fuller, der die Manier französischer Landschafter, wie Lambinet's, nicht nur nachzuahmen sondern sich wirklich zu eigen gemacht zu haben scheint und Andere mehr.

Trotzdem und alledem aber kann man an einem Tage in Newyork mehr sehen, als hier in Boston während eines ganzen Jahres und Sie werden es daher begreiflich finden, wenn ich sage, daß mir ein in Newyork kürzlich gemachter, mehrtägiger Besuch ein wirkliches Labsal war. Der Mittheilung des dort Geschauten werde ich daher auch meine Korrespondenz heute hauptsächlich widmen.

(Schluß folgt.)

Nekrologe.

Gustav Adolph Hennig, Historien- und Portraitmaler und Professor der Kunstakademie in Leipzig, wo er im Januar starb, wurde 1797 in Dresden geboren und empfing seine erste Kunstbildung an der Dresdner Akademie unter Schubert und Mathäi. Nach dem frühzeitigen Tode seines Vaters wandte er sich mittellos, wie er war, mit siebzehn Jahren nach Großenhain, bethätigte dort zuerst sein ungewöhnliches Talent zum Portraitiren, verschaffte sich dadurch seinen Unterhalt und ging im Jahre 1816 mit 15 Thlrn. Baarschaft auf gut Glück nach Leipzig. Hier fand er schon damals überaus freundliche Aufnahme und ausreichende Beschäftigung im Portraitmalen, sodaß er im Stande war, zu seiner ferneren Ausbildung zur Akademie nach Dresden zurückzukehren. Nachdem ihm hier das Reisestipendium für Italien zuerkannt war, machte er sich 1822 mit seinem Freunde, dem Kupferstecher Stölzel, zu Fuß auf den Weg und beide marschirten bis Florenz. Schon in München waren noch etliche Freunde dazugestoßen und in Innsbruck schloß sich auch Ernst Oehme an, der den dort erkrankten Maler Heinrich bis an seinen rasch eingetretenen Tod gepflegt hatte. Von Florenz ging es sodann mit dem Vetturin nach Rom, wo Hennig, Stölzel und Flohr aus Hamburg unter einem Dache mit dem Meister Joseph Koch wohnten. Im Jahre 1823 machte er einen längeren Ausflug nach Perugia; der Verkehr mit der Familie Lanetti dort, wo er drei Monate verweilte, bildete einer seiner schönsten Jugenderinnerungen. Im Jahre 1825 ging er wieder mit Stölzel nach Neapel und kehrte ein Jahr darauf über die Alpen zurück. Diese italienische Studienzeit war ganz gefüllt von den Anregungen der neudeutschen Kunst, wie sie damals in Rom aufblühte und für welche Hennig von Haus aus Verständniß und Antheil mitbrachte. Wenn er durch das Maß seiner Begabung auch nicht zu einer hervorragenden Stelle unter den Künstlern des Overbeck'schen Kreises gelangte, so hat er doch den ernsten, gewissenhaften Sinn für die Form, das unermüdliche Versenken in alle Einzelheiten und die treuherzige Auffassung der Natur aus dieser Schule mitgenommen und niemals verleugnet. Im Jahre 1833 ging er zum zweiten Male nach Italien. Die bedeutendste Arbeit, die er nach seiner Rückkehr unternahm, war die Freskodekoration einiger Zimmer in Rüdingsdorf bei Altenburg, welche er im Auftrage des Dr. Crusius zusammen mit Schwind und meist nach den Skizzen des Letzteren ausführte. (1835—37). Den Hauptinhalt dieser Fresken bildet „das Leben der Psyche". Seit 1840 wirkte er als Lehrer an der Akademie zu Leipzig. Unter seinen historischen Gemälden wird „die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel" besonders gerühmt.

Abraham Cooper, als Schlachtenmaler einer der hervorragendsten Künstler Englands, geboren zu Holborn 1786, starb in Greenwich im December vorigen Jahres. Der Sohn eines Gastwirths, begann er seine künstlerische Laufbahn mit Pferdestudien ohne jede Anleitung, nur auf sein angeborenes Talent angewiesen, bis er in Sir Henry Meux einen reichen Gönner und bei dem damals sehr angesehenen Thiermaler Marshall Aufnahme und Beschäftigung fand. Sein im Jahre 1817 ausgestelltes Gemälde „die Schlacht von Marston Moor" eröffnete ihm die Pforten der Akademie, und von einem Associate derselben wurde er drei Jahre später schon ihr wirkliches Mitglied. Die Zahl seiner Werke ist sehr groß, ihr Stoff größtentheils der vaterländischen Kriegsgeschichte entnommen bis auf einige wenige, die sich auf orientalischem Boden bewegen.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

1. **Der Bethlehemitische Weg**, 12 Zeichnungen mit Titelblatt von J. Führich, in Holzschnitt ausgeführt von Gaber. Neue Ausgabe. Leipzig, Dürr, 1869.

2. **Er ist auferstanden**, 15 Zeichnungen mit Titelblatt von J. Führich, in Holzschnitt ausgeführt von Gaber und Oertel. Leipzig, Dürr, 1869.

A—. Obgleich die vorliegenden Werke in dieser Zeitschrift schon einmal erwähnt wurden, verdienen sie doch noch eine kurze Besprechung, da sie für das Verständniß der Kunstrichtung, welche sie vertreten, entschiedene Bedeutung haben. Zunächst muß uns der ungleiche Werth der einzelnen Blätter auffallen: während einige geradezu vollendet genannt werden müssen, sind andre dagegen unbedeutend, einzelne in der Behandlung des Motivs und in der Komposition sogar entschieden unglücklich. Zu den letztern rechnen wir den betenden Jesus in der ersten Sammlung, die Höllenfahrt, Christus als Menschenfischer, die beiden Momente der Auferstehung in der zweiten Sammlung. Man sieht, dies sind entweder frei erfundene Sujets einer eigenthümlichen Art religiöser Genremalerei, oder doch Scenen, welche nicht mehr auf dem Boden der natürlichen, körperhaften Welt vor sich gehen und darum einer Neues suchenden Künstlerphantasie Anlaß boten, von herkömmlicher Auffassung und feststehenden Typen abzugehen. Daß auf solchen Blättern dann gerade die Neigung, im Einzelnen Undarstellbares bildlich zu verkörpern, die Freude an Glorien und theilweise unschönen Symbolen, und die Nachsicht gegen Fehler nach der bildnerischen und malerischen Seite hin zusammengewirkt zu haben scheinen, um uns an die Mängel dieser Kunstweise zu erinnern, ist im Grunde nur natürlich. Denn nicht ungestraft verläßt die heutige religiöse Kunst den Boden, welchen ihr eine größere Vergangenheit schuf. Die schönsten Darstellungen Führich's halten sich darum innerhalb der typologischen, zum Theil sogar der kompositionellen Grenzen, welche ihnen die kunstgeschichtliche Entwickelung bestimmte, ohne daß man ihnen deßhalb Selbständigkeit und eigenthümliche Lebenskraft absprechen darf. Die Kunstrichtung, welcher der Meister angehört, hat namentlich mit Glück die Landschaft verwerthet, um ihre Gestalten mit weicher, anmuthiger Lebensfülle zu umgeben. Schon Overbeck in seinen Lübecker Bildern verstand es meisterhaft, die Umgebung zum Ausdruck der Stimmung, welche die eigentliche Handlung hervorbringen soll, zu verwenden. Bei Führich sind die Menschen manchmal, einer Staffage gleich, in die Landschaft gesetzt, wie bei dem Kirchgange der Eltern (1), dem Gange nach Emaus (2). Auf diesem Blatte, welches ich für die Behandlung dieses Gegenstandes klassisch nennen möchte, steigert sich das Zusammenwirken von Landschaft und Figuren zu wirklicher Eurythmie. Hier ist auch der passende Ort, des trefflichen Holzschnittes zu gedenken; überall folgt er den Intentionen des Künstlers, nirgend aber löst er seine Aufgabe so vollkommen, wie in der Behandlung des Landschaftlichen, wo es doch galt, der Fülle des Lebenden einen lebendigen Ausdruck zu geben, ohne durch ängstliche Detailmalerei das Stilgesetz der Holzschnitttechnik zu übertreten. Man vergleiche in dieser Hinsicht das Stückchen Nachtlandschaft auf dem dritten Blatte der ersten Sammlung und die kleinen Durchblicke zwischen den Scenen einiger anderen Blätter; es sind Beispiele virtuoser Technik. — Führich steht mit

seinen besten Schöpfungen auf den Schultern der alten Meister. Vielfach werden wir an Dürer und Raffael erinnert, eine Reihe einzelner Motive ist direkt entlehnt oder in leisen Anklängen wohl unbewußt herübergeleitet. Solche Blätter sind ein kräftiges Zeugniß für die Lebensfähigkeit der modernen religiösen Kunst, und daß der Meister auch auf echt künstlerische Art einen neuen Typus zu schaffen wußte, zeigt die anmuthige „Anima meditans", die Personifikation erbaulicher Betrachtung, welche mit Pilgerkleid und Lampe den Ereignissen seines Bethlehemitischen Weges folgt. Möge sie noch Manchem den Weg zeigen, auf dem er gern ein Stündchen verweilen mag!

---

* **Wilhelm Lübke** veröffentlicht soeben unter dem Titel „Kunsthistorische Studien" (Stuttgart, bei Ebner und Seubert) einen stattlichen Band mit ausgewählten kleinen Schriften, die bis jetzt in Journalen zerstreut waren. Schon aus der Thatsache, daß deren nur 10 in das über 500 Seiten starke Buch aufgenommen wurden, mag der Leser, der Lübke's weitverzweigte literarische Thätigkeit verfolgt hat, auf die Sorgfalt der Auswahl schließen. Es sind eben nur größere Arbeiten zusammengestellt, welche durch Stoff oder Behandlung auf bleibende Wirkung Anspruch haben. Sämmtliche Aufsätze wurden zum Zweck der neuen Publikation umgearbeitet und mit des Verfassers eigenen neu gewonnenen Erfahrungen oder den Resultaten der Forschungen Anderer bereichert. Sie sind, mögen sie nun in das Detail gründlicher Specialstudien sich vertiefen oder zu allgemeinen Betrachtungen aufsteigen, gleich ausgezeichnet durch Ernst wie durch Anmuth des Vortrags. Wir nennen einige der Haupttitel: „Michelangelo Buonarroti", „Die Frauen in der Kunstgeschichte", „Der gothische Stil und die Nationalitäten", „Die moderne Berliner Plastik", „Cornelius". Auf dieses und jenes Einzelne wird sich Gelegenheit bieten ausführlicher zurückzukommen. Ein dankbarer Leserkreis ist dem Buche ohne unsere Empfehlung gesichert.

* **Von Dr. Ernst Förster** ist der erste Band einer „Geschichte der italienischen Malerei" (Leipzig bei T. O. Weigel) erschienen, welchem noch vier ähnliche nebst einem Denkmälerwerk zur Malerei und Bildnerei Italiens folgen sollen. Zwischen diesen beiden Unternehmungen wird somit ein ähnliches Verhältniß obwalten, wie zwischen des Verfassers fünfbändiger deutscher Kunstgeschichte und den eben vollendeten zwölfbändigen „Denkmalen der deutschen Kunst." Wir wünschen dem Verfasser Glück zu der seltenen Rüstigkeit, mit welcher er in seinen Jahren nach dieser glücklich vollbrachten That und kurz nach den in unserer Zeitschrift eingehend gewürdigten zwei Bänden „Raphael" sofort wieder an eine so riesige Aufgabe sich heranmacht. Ob er auch das genügende Rüstzeug mitbringt, um sie dem heutigen Stande der Wissenschaft gemäß zu lösen, das muß freilich der kritischen Entscheidung vorbehalten bleiben. Die Lektüre der ersten Kapitel hat uns in dieser Beziehung, offen gestanden, sehr in unsern Erwartungen herabgestimmt. So stießen wir, um nur ein Beispiel anzuführen, bei dem Abschnitt über die altchristliche Baukunst auf die Wahrnehmung, daß dem Verf. Hübsch's „Altchristliche Kirchen", also das Hauptwerk über diesen Gegenstand aus den letzten Jahren, gänzlich unbekannt geblieben ist! Von den Arbeiten Anderer, z. B. Rahn, Mothes u. s. w. gar nicht zu reden.

* **Hans Gasser's künstlerischer Nachlaß** kommt Anfangs April durch die Kunsthandlung von Miethke und Wawra in Wien zur Versteigerung. Es befinden sich darunter eine Anzahl der besten plastischen Arbeiten des Meisters in Originalmodellen und von ihm selbst korrigirten Abgüssen, z. B. die bekannte Figur des Fechters, die Büsten von Marko, Schnorr, Kaulbach u. A., ferner die Marmorbüste Rahl's. Die übrige Sammlung, bekanntlich eine der interessantesten Privatsammlungen Wien's, repräsentirt alle möglichen Kunstzweige: Kupferstiche, Radirungen, Gemälde, Miniaturen, antike Bronzen und Thongefäße, alte Möbel, endlich auch Holzskulpturen. Unter letzteren verdient die angeblich von G. Pencz in Buchsbaumholz geschnitzte Figur der Eva (Gegenstück zu der Figur des Adam, welche das österr. Museum in der Böhm'schen Auktion kaufte), als ein Werk ersten Ranges besonders genannt zu werden.

Bei der Versteigerung der Galerie des Marquis von Hastings in London ist ein schöner Ruysdael für 4000 Thlr., ein Hobbema für 2050 Thlr., eine Kirmeß von Teniers d. j. für 2800 Thlr., ein Bildniß (Georg, Prinz von Wales) von Reynolds für 3030 Thlr. weggegangen. Der Gesammtertrag der Auktion war circa 50,000 Thlr. Besondere Raritäten für Feinschmecker waren wenig unter der Zahl der versteigerten Bilder.

Personalnachricht.

B. **Professor Oswald Achenbach** ist um seine Entlassung als Lehrer der Landschafterklasse an der Kunstakademie zu Düsseldorf eingekommen. Das Ausscheiden desselben würde ein schwer zu ersetzender Verlust sein, da die vielen tüchtigen Maler, die ihm ihre Ausbildung verdanken, das beredteste Zeugniß für seine erfolgreiche Wirksamkeit ablegen. Hoffentlich wird an geeigneter Stelle Alles aufgeboten werden, den allgemein beliebten Künstler der Kunstschule zu erhalten.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Zur letzten akademischen Kunstausstellung in Berlin erhalten wir von beachtenswerther Seite nachträglich folgende Zuschrift: „In dem ersten Heft des 4. Bandes Ihrer Zeitschrift für bildende Kunst ist ein Bericht über die letzte akademische Kunstausstellung in Berlin enthalten, in dessen Veranlassung Sie mir gestatten wollen, die gegenwärtigen Zeilen an Sie zu richten. Ich muß mich dagegen erklären, daß in Ihrem Bericht die „Jagd nach dem Glück" von Henneberg mit Bezug auf eine frühere, mir entgangene Charakterisirung als das unbestrittene Hauptwerk der Ausstellung, als ein Galeriebild ersten Ranges, eine unvergängliche Zierde der Nationalgalerie bezeichnet wird, als eine Leistung, bei welcher der Tadel schweigt, wenn sich auch wirklich noch etwas zu bemängeln fände. Solche allegorische Phantasien sind meines Erachtens ein höchst bedenklicher Gegenstand der Darstellung, und es muß gegen eine solche Kunst- und Geschmacksrichtung um so mehr angekämpft werden, als durch die Erfolge des Bildes verleitet, eine Menge tüchtiger Kräfte in falsche Bahnen gelenkt werden dürften. Beiläufig bemerkt, gaben auf der Ausstellung fast alle Bilder aus dem Gebiet der Historienmalerei Zeugniß dafür, daß das Wesen derselben wenig verstanden wird. Es fehlte fast immer an der richtigen Wahl des Gegenstandes oder wenigstens des Momentes der Handlung; es war entweder überhaupt keine Handlung oder dieselbe nicht in ihrem Hauptmoment dargestellt. Daher die vielen Todesscenen und Darstellungen nebensächlicher, oft unbekannter oder anekdotischer Vorkommnisse, wobei leider auch oft das Streben, etwas Neues zu liefern, seinen Antheil haben mochte. Das letztere hat wol auch unsern Künstler veranlaßt, den Boden der Wirklichkeit zu verlassen und in dem Gebiet der Allegorie seine Lorbeeren zu suchen. — Noch mehr als er verirrt sich Cordes in das Gebiet des Nebelhaften mit seiner „wilden Jagd." Ich würde mit der Beurtheilung des Bildes in Ihrer Zeitschrift vollständig einverstanden sein, wenn sie sich auf den Schluß derselben beschränkt und gesagt hätte, daß eine solche Darstellung nur als Holzschnitt zu dulden wäre. Aber in dieser prätensiösen Form und mit diesem Aufwand von malerischer Kraft und Sauberkeit ist das Bild eben eine Verirrung und es kann darüber am besten auf die Abfertigung Bezug genommen werden, welche Scholz und Kossak in der „Berliner Kunstausstellung von 1846" einem ähnlichen Bilde von Natorp in Form eines dramatischen Possenspiels gegeben haben. Darin erscheint der wilde Jäger persönlich dem erschreckten Maler, stellt ihn zur Rede, wie er ihn habe malen können und zwingt ihn zu dem Bekenntniß, daß er ihn zwar gemalt, aber nicht für möglich gehalten habe. Mit diesem Wort sind alle derartigen Bilder gerichtet. Natorp ist auch mit seinen Bildern dieses Genre's, so viel ich weiß, glücklich verschollen und ohne Nachahmer geblieben. Um so unangenehmer war ich überrascht, als ich auf der Ausstellung jene beiden Bilder vielbewundert und gleichsam Natorp redivivus fand, aber noch weit mehr, als ich auch Seitens der Kritik nur Lobeserhebungen und Duldsamkeit dafür bemerken konnte. Unter diesen Umständen stelle ich mir die traurige Aussicht, daß mich in der nächsten Ausstellung statt dieser zwei Hunderte

solcher „Jagden" aus einem Saal in den anderen jagen werden, daß von jeder Wand mich Gespenster und Larven (noch außer den unbeabsichtigten) angrinsen werden. Da möchte ich die Herrn Kossak und Scholz inständig bitten, ihre Lanze wieder aufzunehmen und die reitenden Gespenster aus dem Sattel zu heben, damit die Nachtgestalten verschwinden und es in der Kunst wieder heller fröhlicher Tag werde. — Um noch einmal auf das Bild von Henneberg zurückzukommen, so fehlt es demselben, auch abgesehen von dem bisher Gesagten, namentlich an Schönheit und an Idealität der Auffassung. Der Reiter und sein Pferd sind unschöne Gestalten von gewöhnlichen und groben Formen. Die das Glück vorstellende Figur ist keine glückliche, wenn sie auch ein hübsches — nicht schönes — Gesicht und ein blühendes Kolorit zeigt; dem Künstler hat dabei — was wir ihm nicht vorwerfen und sogar selbstverständlich finden — offenbar die bekannte Fortuna Guido Reni's vorgeschwebt, nur auf seinem Bilde schwebt sie nicht recht, und aus der graziösen Gestalt Guido Reni's voll leichter Bewegung ist eine etwas eckige und winkelige Figur geworden, der wir ein schnelles, der Eile des Reiters entsprechendes Fliegen nicht zutrauen können. Hätte der Künstler nur auch von dem italienischen Meister gelernt, wie solche allegorische Darstellungen, wenn sie einmal gewählt werden, mit möglichster Ruhe und Einfachheit zu behandeln und nicht zu ganzen Scenen von lebhafter Aktion auszudehnen sind. Endlich ist die liegende Figur unverständlich, die Landschaft schön gemalt, aber zu zierlich und wie das ganze Bild, nicht nebelhaft und breit genug behandelt, wie es der Gegenstand erfordert hätte."

* **Der österreichische Kunstverein** in Wien veranstaltet im April eine Genelli-Ausstellung, welche sehr schön zu werden verspricht. Die Besitzer von Handzeichnungen, Aquarellen und andern Bildern des Meisters in Wien, Leipzig, Weimar u. a. O. haben ihre Schätze bereitwillig zur Verfügung gestellt.

Von Enhuber's Kompositionen zu Melchior Meyr's Erzählungen aus dem Ries sind 6 Blätter durch Kauf in das Museum zu Leipzig gekommen.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **In P. Kaeser's Kunsthandlung in Wien** war kürzlich ein höchst anmuthiges Bild von L. Knaus, aus jüngster Zeit, ausgestellt: ein Kind, welches im hohen Gras einer Wiese Blumen pflückt. Die Emsigkeit der Kleinen, die schon ganz beladen ist mit den duftenden Gaben des Frühlings, aber nicht genug bekommen kann und Miene macht, alles abzureißen, was ihr unter die Hände kommt, ist allerliebst ausgesprochen. Dabei entfaltet der Künstler eine Virtuosität in der Malerei dieser tausend kleinen Hälmchen, Gewächse und Blüthen, die den Kunstliebhaber wie den Naturfreund in gleichem Grade entzücken muß. Das Bild ist, wie wir soeben hören, in den Besitz des Hrn. v. Arthaber (Sohn) übergegangen.

* **Der Schlachtenmaler W. Emelé in Wien** erhielt vom Erzherzog Albrecht den Auftrag, als Pendant zu seiner „Schlacht von Würzburg" eine gleich große Darstellung der Schlacht bei Neerwinden zu malen. An jenem Tage (18. März 1793) erfocht bekanntlich der damals einundzwanzigjährige Erzherzog Karl gegen den gefeierten Revolutionshelden Dumouriez seinen ersten großen Sieg, nachdem er einige Wochen früher, in dem Gefechte bei Aldenhoven (1. März), bereits Proben seines Feldherrntalents abgelegt hatte.

* **In Regensburg** wurde beim Abbruch eines Hauses eine Kiste mit silbernen und reich vergoldeten Gefäßen und anderen Geräthen im Stil der schönsten deutschen Renaissance aufgefunden, die dort seit dem 30jährigen Kriege versteckt gewesen zu sein scheinen.

B. **Professor Wislicenus** in Düsseldorf hat vom preuß. Kultusministerium den Auftrag erhalten, die Aula des demnächst im Bau vollendeten Schullehrerseminars in Mörs mit Wandgemälden zu schmücken und zu diesem Behufe geeignete Vorschläge einzusenden.

B. **Das Aeußere des Düsseldorfer Akademiegebäudes** soll im Charakter der Renaissancezeit, der dies ehemalige kurfürstliche Residenzschloß seine Entstehung verdankt, im Laufe dieses Sommers erneuert werden, wozu vom Abgeordnetenhause 4140 Thlr. bewilligt worden sind. Alle in früheren Jahren vorgenommenen entstellenden Veränderungen gedenkt man bei dieser Gelegenheit zu beseitigen und die unangenehme Wirkung der geraden Dachlinie durch drei neue Erker aufzuheben. Auch wird beabsichtigt als Schmuck vier Nischen anzubringen, welche Kolossalbüsten berühmter Künstler aufnehmen sollen.

B. **Das große Oelgemälde von Professor K. Em. Conrad** in Düsseldorf, welches den Kölner Dom in seiner dereinstigen Vollendung darstellt, wird von der Erz-Diöcese Köln als Ehrengeschenk Pius IX. zu dessen fünfzigjährigem Priesterjubiläum überreicht werden.

Der Bildhauer Jerichau in Kopenhagen ist mit der Herstellung eines kolossalen Denkmals für den großen dänischen Naturforscher Oersted beschäftigt, welches auf einem Platze am Holmens-Kanal errichtet werden soll. Die Figur des Gelehrten wird, in der Tracht der Zeit erscheinend, sich auf einem in Form eines Dreifußes gebildeten marmornen Sockel erheben, dessen drei Seiten die drei allegorischen Gestalten der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Relief enthalten werden.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-arts. Märzheft.

Galerie Delessert par M. Ch. Blanc. (2. Artikel, Schluß, mit Holzschn. und Radirungen). — Génie de Rubens, par M. A. Michiels. — Notice sur deux étampes de 1406 et les commencements de la gravure en crible, par M. H. Delaborde (Mit Illustr.). — Les collectionneurs de l'ancienne France. — Lettre à M. Mérimée sur la caricature antique, par M. Champfleury (Mit Illustr.). — Nic. Lafrensen, par H. Vienne. — Catalogue de l'oeuvre de Bern. Toro, par L. Lagrange (Mit Illustr.)

Chronique des arts. Nr. 8. 9.

Le grand prix de l'empereur. — Le catalogue de la collection Malcolm. — Des droits des artistes. — Congrés archéologique à Carcassonne.

Joureal des Beaux-arts. Nr. 4.

Journal d'un archéologue: Dacknam. — La famille Goltzius.

The Art-Journal. März.

The influence of charakter upon art. — British artists LXXX. John A. Houston. (Mit Abb.). — The monastery of Monte Oliveto near Siena. By Ch J. Hemans. — Recent improvements in minor British Art-industries: Cocoa-nut fibre. By H. Murray. — Obituary (W. J Newton). — The stately homes of England. III. Cobham Hall (Mit Abb.). — The South-Kensington-Museum III. Ceramic ware; exhibition of fans.

Inserate.

Im Verlage von **L. W. Seidel & Sohn** in **Wien** ist erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen: [67]

Grundzüge der Reliefperspective.

Von

Rudolph Staudigl,

Adjunct für die Lehrkanzel der darstellenden Geometrie am k. k. polytechn. Institute in Wien.

Mit 39 in den Text eingedruckten Holzschnitten.

1868. 8. Preis 1 Thlr.

Der Gegenstand dieses Buches hat trotz seiner Wichtigkeit für die bildende Kunst, trotz seiner für den Geometer und Mathematiker höchst interessanten Beziehungen, auf welche die neuere Geometrie hinweist, bisher noch keine eingehende Untersuchung erfahren. Zum ersten Male liegt hier eine Arbeit vor, in der die Reliefperspective speciell behandelt erscheint: sie dürfte daher die Aufmerksamkeit der theoretisch gebildeten Künstler, sowie derjenigen, welche sich dem Studium der darstellenden Geometrie widmen, in gleichem Maße verdienen.

Permanente Ausstellung der Kunsthütte zu Chemnitz. [68]

Anmeldungen haben beim unterzeichneten Vorstande zu erfolgen. Ankäufe geschehen Seitens des Vereins, so wie solche von Privaten vermittelt werden. Die Kosten der Zu- und Rücksendungen von Kunstwerken trägt der Verein.

Der Vorstand des Ausstellungs-Ausschusses.

In meinem Verlage erschien Ende vorigen Jahres: [69]

Münchener Künstler-Album.

Nach den Original-Gemälden photographirt und herausgegeben von

Franz Hanfstängl.

II. Sammlung, 1868.

12 Blatt Folio in eleganter Mappe. Preis 8 Thlr. = 14 fl.

Einzelne Blätter 1 Thlr. = 1 fl. 45 kr.

Inhalt des Albums:

Grützner, E., John Falstaff.
Adam Benno, Hunde im Maler-Atelier.
Beyschlag, Rob., Mutterglück.
Hennings, J. F., Nymphenburg.
Lier, A. H., Parthie an der Elbe.
Horschelt, Th., Eine Strasse in Tiflis.
Lossow, Fr., Junger Esel von Gänsen angegriffen.
Knab, Ferd., Römergrab.
Zimmermann, R. S., Ertappter Liebesbote.
Hofner, B., Gejagter Hase.
Muzin, An der französischen Küste.
Grünewald, Jac., Bruder u. Schwester.

Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen.

München, Februar 1869. **Franz Hanfstängl.**

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion II. [70]

Den 30. März und folgende Tage findet im Saale des Königsbaues die Versteigerung einer vorzüglichen Sammlung von **Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, illustrirten Werken, Zeichnungen, Miniaturen** und **Oelgemälden** statt.

Kataloge sind gratis direct oder durch Herrn C. G. Boerner in Leipzig zu beziehen. — Stuttgart im März 1869. **H. G. Gutekunst.**

Carl Heinr. Gerold.

Berlin, Krausenst. 69.

Specialgeschäft für Oelfarbendruck.

Permanente Ausstellung aller bisher erschienenen Oeldruckbilder.

Verlag. Export. Detail.

Lager englischer Farbendrucke.

Cataloge gratis. [71]

Avis

für Sammler von

Kupferstichen, Radirungen, Handzeichnungen, Kupferwerken, Autographen etc.

Aufträge zu allen hier stattfindenden **Kunst-Auktionen** besorgen wir, gestützt auf langjährige Erfahrungen, promptest und zu billigsten Bedingungen.

Geehrte Interessenten ersuchen wir wegen des Nähern sich mit uns in Korrespondenz zu setzen und die Zusendung von Katalogen beordern zu wollen.

Leipzig.

Kössling'sche
Buch- und Kunsthandlung.
(H. Kössling. J. Schellbach.)

[72] Universitätsstrasse 12, 1. Etage.

Im Verlag von **Ebner & Seubert** in Stuttgart ist soeben erschienen: [73]

Kunsthistorische

Studien

von

Wilhelm Lübke.

Inhalt: Michelangelo Buonarroti. — Tizian Vecellio. — Die Frauen in der Kunstgeschichte. — Der gothische Styl und die Nationalitäten. — Eine Reise in Mecklenburg. — Die alten Oefen der Schweiz. — Paolo Veronese. — Die alten Glasgemälde der Schweiz. — Die moderne Berliner Plastik. — Cornelius. VIII. u. 526 S. 8. brosch.

Preis: fl. 3. 12. oder 2 Thlr.

Die Pest in Florenz

(die 7 Todsünden).

Nach H. Makart's Originalgemälde habe ich vom Hofphotographen L. Angerer äußerst gelungene Photographien in drei Blättern anfertigen lassen.

Bei dem ungeheuern Aufsehen, welches das Bild, während dessen Ausstellung in München, Wien und Berlin, überall erregt hat, dürften diese Photographien allseitigem Interesse begegnen.

Preis der 3 Blätter Thlr. 8. pr. Conr.

Wien. **V. Kaeser's** Kunsthdlg.

[74] Bognergasse 2.

Nr. 12 der Kunst-Chronik wird am 2. April ausgegeben.

Hierzu eine Beilage von der liter.-artist. Anstalt in München.

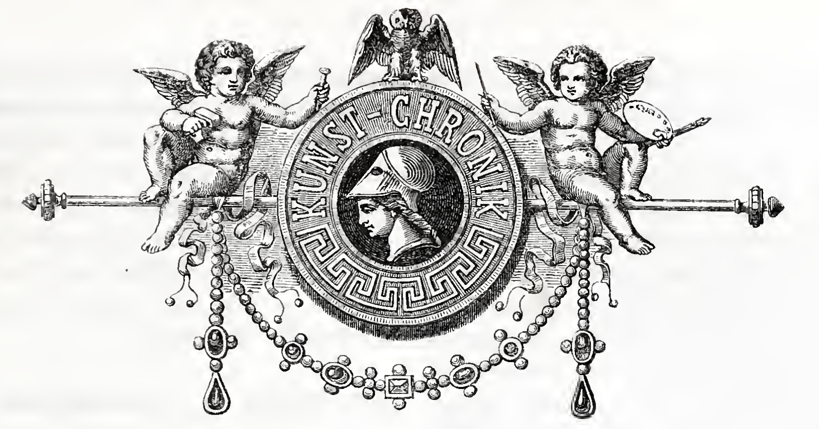
Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

2. April.



Nr. 12.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Das photographisch-mechanische Druckverfahren von Joseph Albert.
(Albertotypie.)

— n. Seitdem die Photographie auf Papier die Höhe der technischen Vollendung und den gewaltigen Umfang im Kunstverkehr erreicht hat, dessen sie sich seit etwa 15 Jahren erfreut, konnte man voraussehen, daß der Erfindungsgeist nicht eher zur Ruhe kommen würde, ehe auf diesem Gebiete die Vervielfältigung auf chemischem Wege durch ein mechanisches Druckverfahren ersetzt worden sein würde, um dadurch den beiden großen Uebelständen der kostspieligen Herstellung und der mangelhaften Haltbarkeit zu entgehen, unter welchen die photographische Produktion trotz ihres eminenten Aufschwungs und aller Verbesserungen noch immer zu leiden hatte.

An Versuchen hat es in der That nicht gefehlt. Seit den ältesten photographisch geätzten Kupferplatten von Niepce de St. Victor (noch aus den 40er Jahren herrührend, wenn wir nicht irren) ist ein Verfahren dem andern gefolgt, und keines hat die gehoffte praktische Geltung gewonnen. Die letzte Pariser Ausstellung bot genugsame Proben der beiden bisher mit einigem Erfolg versuchten Systeme: der Heliographie, oder des Abdrucks von vertieft geätzten Kupferplatten, und der Photolithographie, namentlich des Systems Poitevin. Bei fast allen diesen Erzeugnissen war entweder die Wiedergabe auf Strich-Zeichnungen beschränkt, oder die Druckplatten für weiche Töne waren so schwierig herzustellen und gaben so wenig Abdrücke, daß sie sich zur praktischen Verwendung nicht eigneten. Thatsächlich waren alle die verschiedenen Verfahren schon seit mehreren Jahren bekannt und keines konnte sich rühmen, aus dem Stadium des Experiments herausgekommen zu sein.

Von der größten Tragweite aber erscheint die Erfindung eines mechanischen Druckverfahrens, deren Proben uns vorliegen und deren Geheimniß das Eigenthum des Hrn. Joseph Albert, Hofphotographen in München, ist. Auch hierbei wird die praktische Verwerthbarkeit davon abhängen, ob wirklich die Herstellung der Druckplatten so leicht, die Dauer derselben so gesichert und namentlich, der in erster Linie wichtigen Kosten wegen, das Abdrucksverfahren so einfach ist, wie dieß der Erfinder versichert. Ist dieß aber, woran kein Grund zu zweifeln, der Fall, so muß mittelst dieser Erfindung die gesammte bisherige chemische Vervielfältigung der Photographie verdrängt werden, denn die Qualität dieser mechanischen Abdrücke ist den Originalen so vollständig entsprechend, daß alle Vorzüge des Drucks vor der chemischen Vervielfältigung (Billigkeit, Haltbarkeit, Unabhängigkeit vom Licht) ohne jeden Verlust an Deutlichkeit, Weichheit und Tonstärke der chemischen Photographien zur Geltung kommen.

Davon, daß wirkliche, mit Druckfarbe auf gewöhnlichem Papier hergestellte Abdrücke vorliegen, überzeugt die absolute Uebereinstimmung der verschiedenen Exemplare und die Untersuchung der Farbe, welche sich in Terpentinöl, nicht in Wasser oder Weingeist, auflöst. Die Beschaffenheit der Druckplatten aber muß eine von allen bisherigen Verfahren der vervielfältigenden Kunst, namentlich allen photographischen Druckversuchen verschiedene sein, da das Charakteristische der Albert'schen Drucke in einer absoluten Gleichheit und Weichheit der Abtönung, ganz wie bei chemischen Photographien, ohne jede Spur eines Korns beruht. Und zwar, was überhaupt noch keinem photographischen Druckverfahren nur

annähernd so gelungen: in Photographien nach der Natur mit den feinsten Abschattirungen und dem minutiösesten Detail.

Es liegt uns u. A. der Abdruck einer Aufnahme der Propyläen in München vor, deren weiße Marmorreliefs unter der Lupe vollständig die Klarheit und Deutlichkeit einer sehr gelungenen Originalaufnahme haben, deren lichte Luftfläche eine kaum hingehauchte, vollständig gleichmäßige Abtönung zeigt, gegen welche die Architektur-Konturen der Lichtseite haarscharf weiß abgesetzt sind; — in einer Weise, daß es auch dem geübtesten Auge (da die Farbenmischung das Violett der photographischen Silberlösung in diesem Blatt ebenfalls vollständig treu nachahmt) unmöglich fallen dürfte, dieses wunderbare Produkt überhaupt als einen Druck zu erkennen.

Es liegt auf der Hand, daß mit der Lösung dieser schwierigsten Aufgabe der mechanischen Vervielfältigung von Photographien die Anwendbarkeit des Verfahrens auf alle Gattungen der Photographie nach Kunstwerken, Zeichnungen, Stichen u. s. w. außer Zweifel steht, und es eröffnet sich ebensowohl für den Kunstverkehr im Allgemeinen als namentlich auch für das kunstgeschichtliche Studium die Aussicht auf ganz neue Verhältnisse. Ja, man möchte fast bedauern, daß das so vorzügliche Swan'sche Kohlenbilder-Verfahren von Ad. Braun in Dornach, welches zwar die Haltbarkeit mechanischer Drucke theilt, nicht aber deren einfache, von der Witterung und Tageszeit ganz unabhängige Herstellung (denn auch die Kohlenbilder-Abdrücke entstehen durch „Belichtung") gegenwärtig die Mappen aller Museen und Kunstfreunde mit seinen sehr schönen, aber doch noch verhältnißmäßig theuern Erzeugnissen gefüllt hat, da es mittelst des Albert'schen Verfahrens möglich sein wird, die Zeichnungs-Facsimile-Drucke ebenso in den Farben der Originale zu geben wie bei dem Braun'schen Verfahren.

Vorläufig hat uns Hr. Albert nur solche Abdrücke von Photographien nach Zeichnungen vorgelegt, welche theils in Schwarz auf chinesischem Papier (eine der Landschaften zur Odyssee von Fr. Preller) oder auf lithographischem Ton-Unterdruck, (Randzeichnung einer Speisekarte) oder ohne Ton (kleine landschaftliche Radirung*), wobei die Rippen des Original-Papiers in der Photographie eine Tonwirkung hervorbringen), theils in Nachahmung des violett bräunlichen Photographie-Tones gedruckt sind. (Der dreißigjährige Krieg nach den Karton von Ille, ebenso die landschaftlichen und Portrait-Photographien nach der Natur.)

Das Papier ist von der verschiedensten Beschaffenheit: steifer Karton, glaçirter Kreidegrund, Kupferdruck- und dünnes geleimtes Papier; die sichtbaren Plattenränder deuten auf Herstellung mittelst Glasplatten, wovon ein anderer Bericht über die Erfindung sprach. Eigenthümlicher Weise ist die Mehrzahl der Abdrücke links.

Wir müssen zunächst Hrn. Albert Glück wünschen zu dem vorläufig erreichten Resultate. Alles deutet darauf hin, daß hier ein epochemachender Fortschritt in der Entwickelung der vervielfältigenden Künste vorliegt, — wenn die Erfindung in geschäftlich-praktischer Beziehung sich so bewährt, wie vor der kritischen Prüfung ihrer technisch-künstlerischen Eigenschaften.

*) Nach Gilles Neyts, dem Katalog der Alferoff'schen Versteigerung vorgeheftet.

Der Umbau des Schinkel'schen Museums in Berlin.

(Schluß.)

Hiermit ist der einzig wichtige Theil der Brochüre zu Ende, und es geziemt uns, inne zu halten und zurückzublicken.

Es ist gewiß richtig und erfreulich, wenn eine leitende Behörde in wichtigen Fragen sich zunächst des eigenen Urtheils und der eigenen Entschließung begiebt und sich an Leute um Rath wendet, die sie für kompetent und zuverlässig hält. Sie würde indessen sehr wenig Beifall verdienen, wollte sie mit dem bloßen Befragen ihre Schuldigkeit gethan zu haben und durch ein erstattetes Gutachten, wie immer es ausgefallen sei, ihre ferneren Maßnahmen decken zu können vermeinen. Das Gutachten selbst unterliegt wiederum einer Beurtheilung und kann ihr unterliegen auch von Gesichtspunkten aus, die sogar einem Nicht-Fachmann, zugänglich sind. Es ist der Fall denkbar, daß bei solcher Betrachtung das Vertrauen in die Zuverlässigkeit der erwählten Berather wankend würde, und die Begutachtung deswegen zurückgewiesen werden müßte.

Wenn wir die Publikation der Gutachten recht verstehen, so unterbreitet die leitende Behörde damit über die Instanzen noch zweier anderer Körperschaften hinaus das gesammelte Berathungsmaterial der allgemeinen Diskussion, und wir können diese Entschließung nur im höchsten Grade dankbar als eine heilverkündende anerkennen, eine Verpflichtung, deren uns hiermit zu entledigen uns zu ganz besonderer Freude und Genugthuung gereicht. So haben wir, die wir der Angelegenheit mit ganz objektivem Interesse von Anfang an durch alle ihre Stadien gefolgt sind, geglaubt, durchaus im Sinne der publicirenden Behörde zu handeln, wenn wir im Vorstehenden die vorliegenden Gutachten auf die Kompetenz ihrer Urheber hin, so weit sich dieselbe aus der Qualität und der Darstellung ihrer Gründe erschließen läßt, untersucht haben.

Die Summe des Urtheils zu ziehen, überlassen wir lediglich dem Leser, der an die Schlußrechnung „ohne Furcht und Hoffnung" gehen mag, überzeugt, wie der Verf., daß, was sich auch ergeben mag, Alles nur im Interesse der Sache geschieht, und daß, so nahe die Erwägungen auch oft an Persönlichem vorbeigehen, die höchst ehrenwerthen Personen der Begutachtenden durch Ver-

werfung und Ablehnung ihres Urtheils nicht beleidigend berührt werden können. Daß wir entschieden für die Beibehaltung der Kompartimente sind, ist aus Früherem bekannt; im Vorstehenden jedoch haben wir nicht sowohl gegen die projektirte neue Raumtheilung als vielmehr gegen die nichtigen Gründe für dieselbe geeifert. Es kann Etwas richtig sein, obgleich es nicht aus gewissen Gründen folgt; dann darf man es aber mit diesen nicht erhärten und vertheidigen wollen. Unter diesen Gesichtspunkt sind wir bemüht gewesen die Umbauangelegenheit zu rücken. —

Ueber die beiden noch folgenden Gutachten ist in größter Kürze alles Nothwendige zu sagen. Das der Akademie der Künste macht geradezu einen kläglichen Eindruck. Nachdem sie in fast kriechender Weise versichert hat, daß sie sich ungeheuer geschmeichelt gefühlt, in einer für die vaterländische (?!) Kunst so wichtigen Angelegenheit auch „ihre Stimme verlautbaren zu dürfen", stimmt sie in einer nichts Selbständiges und Neues bringenden Umschreibung überall der Meinung und Ansicht der geehrten Herren Vorredner von der Kommission bei, denselben darin völlig gleich, daß Alles als „unumgänglich" „nothwendig" „mit Einstimmigkeit" anerkannt wird. Nur darin weicht die Akademie ab, daß sie im Nordsaale auch die Kompartiments 10 und 11 in ihrer jetzigen Größe mit Oberlicht versehen will.

Auffallend im höchsten Grade ist der Umstand, daß der Akademie nur das Gutachten der Kommission nebst dem Promemoria des Herrn Magnus vorgelegen zu haben scheint, nicht auch das Exposé Waagen's. Oder hat sie dies nur leichter ignoriren, als widerlegen zu können gemeint? —

Das „technische Gutachten der Abtheilung für das Bauwesen im Königlichen Ministerium für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten" macht einen weitaus würdigeren, ja neben dem Waagen'schen allein einen würdigen Eindruck. Hier allein wird die Unschicklichkeit als solche empfunden, die Fenster des Museums an der Nordfront sämmtlich in blinde zu verwandeln. Es würde dadurch „ein anerkanntes Princip der Baukunst verletzt werden, welches für alle bedeutsamen Theile des Bauwerks bedingt, daß sie dem Zweck ihrer Anordnung nicht bloß scheinbar, sondern wesentlich gewidmet seien, und überdies dem Bedenken Raum giebt, ob es möglich sein werde, die Ausstattung der erwähnten blinden Fenster in einer solchen Weise auszubilden und dauernd zu erhalten, daß die hierbei beabsichtigte Täuschung des äußeren Beschauers nicht in auffälliger Weise bei der Vergleichung mit den ihrem Zwecke faktisch dienstbaren Fenstern vereitelt werde."

Wie einem Seekranken, der wieder festen Boden unter den Füßen fühlt, begegnet Einem eine solche Erwägung beruhigend und erquickend, nachdem man das Schifflein der Betrachtung durch das trügerische Gewoge der letzten drei Schriftstücke glücklich bis hierher gerettet hat.

Die Baudeputation folgert daraus „die Verpflichtung, die Einführung der Deckenbeleuchtung und der daraus resultirenden blinden Fenster auf diejenigen Kompartiments zu beschränken, bei denen das Bedürfniß einer besseren Beleuchtung unzweifelhaft geboten ist." Sie erkennt aber ein solches Bedürfniß nur in den Kompartiments 3 bis incl. 9 an.

Auch über das Höherhängen der Bilder urtheilt die Kommission ganz richtig, daß daran nur in etwaigen größeren Räumen zu denken sei, während „die größere Höhe auch eine größere Räumlichkeit für die Gewinnung einer angemessenen Entfernung des Beschauers erfordert, als die bestehenden Kompartiments darbieten".

Für die kleinen Säle nach Norden schlägt die Deputation eine nochmalige Erwägung der Frage vor, ob die Theilungswände zu beseitigen sind oder nicht, indem sie selber sich der letzteren Entscheidung zuneigt.

Endlich tritt die Deputation der Frage wegen Veränderung der Heizungsvorrichtungen näher. Hier schwankt die Waage mehrfach hin und her: Die Generaldirektion hat das Bedürfniß nicht anerkannt, da die bestehende Heizung erfahrungsmäßig keine nachtheiligen Folgen für die Galerie gehabt hat. Gegen die technische Begründung dieses Votums durch den Architekten Tiede wird jedoch alsdann polemisirt. Nichtsdestoweniger entzieht das von der Generaldirektion Beobachtete dem Vorschlage der Kommission das wichtigste Motiv. Zwar scheinen die eigenen Erfahrungen der technischen Baudeputation an anderen Luftheizungen (wohl zunächst und mit in erster Linie an derjenigen der Berliner Bau-Akademie) die Besorgnisse der Specialkommission zu rechtfertigen; da indessen die Heizvorrichtungen sehr verschieden und von den bestehenden schlimme Einwirkungen auf die Gemälde während langer Zeit nicht wahrgenommen sind, so wird endlich vorausgesetzt, „daß es bei den Heizungen des Museums gelungen sei, die Nachtheile anderer Heizapparate für erwärmte Luft zu vermeiden".

Es ist sehr zu bedauern, daß die Deputation mit ihrem ruhigen Tone und ihrem angemessenen Ernst gerade der Betrachtung der eigentlichen Streitfrage, ob nämlich Säle mit Oberlicht, oder Kompartiments, nicht näher getreten ist und dieselbe vom artistischen und historischen Standpunkte gründlich beleuchtet hat, anstatt die vorgeschlagene Raumerweiterung in den einzelnen Theilen der Galerie ohne nähere Präcisirung als etwas Feststehendes und Unabänderliches und ganz außer Frage Stehendes nur in beiläufiger Erwähnung oberflächlich zu berühren.

Es wäre zu hoffen gewesen, daß durch ein motivirtes Gutachten in diesem Punkte gerade von dieser Seite her, in deren Urtheilsfähigkeit und Vorurtheilslosigkeit die ausgesprochenen gutachtlichen Aeußerungen so großes Vertrauen erwecken, der Sache ein wesentlicher Dienst erwiesen worden wäre. Als höchste Stelle für Entscheidungen in Fragen der öffentlichen Architektur hätte die Baudeputation, däucht uns, weniger zaghaft ihre wahrhaft bessere und gediegenere Einsicht durch entschiedenes und gerades Urtheil in die Wagschale werfen sollen, und dies um so mehr, je einstimmiger sich in einer so wichtigen Angelegenheit geringeres Vermögen zu äußern für gut befunden.

Bruno Meyer.

Korrespondenz.

Newyork und Boston, Anfang Februar 1869. (Forts.)

Vorausschicken muß ich die unangenehme Bemerkung, daß diesmal weit weniger zu sehen war, als in früheren Jahren. Das ist freilich durch die unerfreulichen Geschäftsverhältnisse genügend begründet. Unter diesen muß die Kunst zuerst leiden, und es war wohl nicht übertrieben, wenn mir ein Kunsthändler auf die Bemerkung, daß eine von ihm in Boston projektirte Auktion, auf der er seine Bilder ohne Rückhalt zu verkaufen gedachte, schlechte Preise bringen würde, antwortete: „Daran habe ich mich glücklicherweise gewöhnt!"

Bei Schaus, der immer etwas Treffliches von deutschen Künstlern aufzuweisen hat, fand ich als Hauptstück eines jener zarten, miniaturartig ausgeführten Werke Carl Müller's, ein kleines Rundbildchen, darstellend einen Besuch der heiligen Elisabeth bei Maria, darüber drei musicirende Engel, vom Jahre 1859, entzückend schön in Komposition, Farbe und feiner Behandlung, freilich mehr der Zeit eines Fra Angelico angehörend, als unserer Sturm- und Drangperiode. Daneben eine recht schöne Alpenlandschaft von Jansen; ein prächtiges Bild von A. de Courzon, italienische Blumenverkäuferinnen, 1868, allerdings mehr maskirten Damen aus den höheren Ständen ähnlich; und ein, wie die meisten englischen Bilder, zumal die englischen Heiligenbilder, unangenehmes, aber gut gemaltes Bild: „Friede diesem Haus", — Christus, der segnend in eine Thür tritt. Auch ein wundervolles Pfirsichstück des amerikanischen Früchtemalers Wm. M. Brown war da zu sehen. Es will mir fast scheinen, als stehe dieser Künstler, zumal was die Darstellung der Pfirsiche betrifft, unübertroffen in der Welt da. Er hat die Illusion so weit getrieben, daß ein weiterer Schritt in dieser Richtung nicht möglich scheint. Dessenungeachtet aber machen seine Bilder nicht den Eindruck wahrer Kunstwerke. Wie anders weiß z. B. ein Preyer seine Fruchtstücke aufzufassen! Man merkt, obgleich der Mensch nicht dabei ist, doch daß er da war, ich möchte fast sagen: man fühlt seine Abwesenheit; hier aber sieht man nur die rohe Frucht und, wenn man irgend etwas fühlt, so ist es die Versuchung zuzugreifen.

Knoedler (Goupil & Co.) prunkte mit einem Werke Amberg's, dem lebensgroßen Bild einer jungen, bezaubernd schönen Dame in altvenezianischem Kostüm, welche den herrlichen Arm über die Stuhllehne gelegt hat, in der Hand die Feder hält, und lächelnd den Beschauer ansieht, als wollte sie fragen: Was soll ich ihm schreiben? In grellem Gegensatze mit diesem steht ein kleines, nicht bedeutendes Bildchen Jules Breton's, ein armes, zerlumptes, beschmutztes, und häßliches Mädchen, welches an einem Heliotrep riecht. Zu wahrhaft stereoskopischer Illusion ist ein Bild von L. Perrault getrieben: ein Mädchen in gelbem Atlaskleide, ein Bild betrachtend.

Bei Suedecor sind die amerikanischen Maler am Besten vertreten. Hier befindet sich das schon erwähnte Bild Thomas Hill's; Landschaften von Inneß, Eastman Johnson's „Lincoln als Knabe", welches den einstmaligen Präsidenten vorführt, wie er als langgeschossener, ungeschlachter Junge, beim Scheine des Kaminfeuers in seiner väterlichen Blockhütte ein Buch studirt — vortrefflich gemalt, wie die meisten Produktionen von Johnson's Pinsel; Kinderbilder von J. G. Brown, über den ich schon früher Ihnen schrieb — „Kinder-Brown" wie man ihn jetzt hier nennt — und der immer trefflicher in der Zeichnung, aber immer greller und kälter in der Farbe wird; eine Wiederholung von Geo. L. Brown's renommirter Landschaft „die Krone von Neu-England", deren Original im Besitze des Prinzen von Wales ist, welcher Prinz dem Agenten bei Ablieferung des Bildes eine Busennadel verehrte, die der Künstler für sich beanspruchte und über welche die Herrn Republikaner sich gerichtlich in die Haare geriethen, und endlich ein Bild von Noble, dem ich, sowohl seiner selbst als des Künstlers wegen, eine etwas eingehendere Besprechung gönnen muß. Das Bild trägt den Titel: „Der Preis des Blutes" und stellt einen südlichen Sklavenhalter dar, welcher im Begriff ist, seinen eigenen, mit einer Sklavin gezeugten Sohn, einem Menschenhändler zu verkaufen. Zu einer Gruppe sind eigentlich die drei Figuren des Bildes nicht vereinigt. Sie sind vielmehr blos neben einander gestellt. Auch die Malerei ist im Grunde genommen roh und mangelhaft. Trotzdem aber übt das Bild eine packende Wirkung aus. Der alte Sklavenbaron ist eine mächtige Gestalt mit seinem, von den anderen Figuren ab-, dem Beschauer aber zugewandtem schönem Kopfe, in dessen Gesicht die Spuren aller möglichen Leidenschaften, daneben aber auch die des Denkens bemerkbar sind; in dem der Kampf zu lesen ist, den die fürchterliche That in ihm hervorruft — soll er das Blutgeld nehmen für den eigenen Sohn, um sich dadurch wieder eine kurze Frist zu schaffen vor den drängenden Gläubigern, soll er dem Stolze jede menschliche Regung opfern, oder soll er der inneren Stimme gehorchen, und, freilich dann als Bettler, den Fluch der Sklaverei von sich abschütteln? Hinter dem Tisch steht der Menschenhändler, in die Durchlesung des Kaufkontraktes vertieft, vor sich die Goldhaufen — eine jener verworfensten aller Kreaturen, ein abtrünniger Sohn des Nordens, der in jedem Zuge seines Gesichtes den „Yankee" beurkundet, und doch aus lauter Gier nach Geld sich zum schmutzigsten, selbst von dem südlichen Sklavenhalter verachteten Handwerke hergegeben hat. Am wenigsten gelungen ist die Gestalt des Sohnes, eines athletischen Mulatten, der die deutlichste Aehnlichkeit mit seinem Vater zur Schau trägt, und in stolzer aufrechter Haltung, mit verbissener Lippe, sein Schicksal er-

wartet. Wie Sie aus dieser Beschreibung sehen, wirkt das Bild hauptsächlich durch seinen Inhalt fesselnd. Noch interessanter aber wird es, wenn man sich dabei seines Schöpfers erinnert. Es war eine merkwürdige, mir wenigstens nur schwer erklärliche Erscheinung, daß während des ganzen langen Kampfes zwischen Sklaverei und Freiheit die Kunst so wenig Betheiligung an der großen Sache zeigte. Nur sehr vereinzelt traten die Bilder auf, welche sich mit den Ereignissen beschäftigten, die doch alle Geister in Spannung hielten. Und wenn einmal ein solches Bild sich zeigte, so faßte es den Kampf nicht in seinem inneren Kern auf, sondern beschäftigte sich lieber mit der sentimentalen Seite des Freischärlerwesens und zwar hauptsächlich nur in so fern, als es die höheren Stände berührte. Ein derartiges Bild war Lambdin's „Schwertweihe", eine junge Dame, welche den Degen ihres Geliebten, der als schmucker Offizier vor ihr steht, durch ihren Kuß weiht. Die Scene ist natürlich in ein elegantes Boudoir gelegt. Um so auffallender war es, daß nach Beendigung des Krieges sich plötzlich ein Künstler durch eine Reihe von Bildern hervorthat, welche das nachholten, was die Kunst bisher versäumt hatte. Die Bilder waren folgende: „Fliehende Sklavenfamilie", welche in einem Boote im frühen Morgennebel auf dem Flusse zu entweichen sucht; „Margaret Garner", welche vor den Augen der erschreckten Verfolger ihre Söhne lieber todtschlägt, ehe sie dieselben in Sklaverei gerathen läßt, und „John Brown", der auf dem Wege zum Richtplatze einen kleinen Neger küßt. Die Bilder waren alle roh gemalt, unangenehm schmutzig in der Farbe und etwas theatralisch in den energischen Geberden der Figuren. Das verfehlteste der drei war unstreitig das letztere, es war eigentlich nur eine Uebersetzung der „Marie Antoinette" von Delaroche. Ungeachtet dieser Mängel aber verfehlten die Bilder dennoch nicht, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Sie hatten eben Gehalt, und das war es, was sie auszeichnete vor der sie umgebenden Leere, den nach der Elle zu messenden Landschaften, den zahllosen Blumen- und Fruchtstücken, den langweiligen Salondamen. Und der Künstler Noble, der diese Bilder gemalt hatte, war ein bekehrter Südländer, der bis zu guter Letzt als Offizier in der Rebellenarmee mitgefochten hatte! Und dabei nicht etwa ein raffinirter Spekulant, der nun meinte, durch um so lauteres Freiheitsgeschrei seine Vergangenheit in Vergessenheit bringen zu können, sondern augenscheinlich ein sehr braver, wohlmeinender Mann, in dessen ehrlichem Gesichte keine Spur von Falschheit zu entdecken ist.

Zweierlei habe ich leider verfehlt, nämlich Bierstadt's neuestes Bild: „Der brennende Vesuv", welches, dem allgemeinen Urtheile nach, durchaus verfehlt sein soll und Kaulbach's Karton „Zeitalter der Reformation". Beide sind gegenwärtig weggepackt. A propos des genannten Kartons, so erzählt man sich in New-York eine charakteristische Anekdote darüber. Der Karton war ausgestellt in einem Gebäude, in welchem viel musicirt wird. Eines Tages pflanzt sich eine Dame vor dem Karton auf und hört eine Zeit lang der Musik im Nebenzimmer zu. Endlich fragt sie eine Nachbarin: Ob der Vorhang nicht bald aufgehe? Sie hatte „das Zeitalter der Reformation" für ein Theaterstück, den Karton selbst aber für den Vorhang gehalten!

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Kleine Akademie der bildenden Künste. Lehrbuch für praktische Ausübung der zeichnenden Kunst; durch Vorbildung, akademisches Studium, dessen Hülfswissenschaften, philosophische Kunstbildung und fernere Fortbildung im selbständigen Studium des Malers von Prof. Heinrich Matthäy. Weimar, B. F. Voigt.

Bei einer so reichen Produktion, wie die unserer deutschen Presse gegenwärtig ist, darf es nicht Wunder nehmen, wenn Manches unter dem Producirten minder gut ausfällt. Die Pflicht eines Fachblattes aber ist es, nicht nur auf das Gute unter den neuen Produkten aufmerksam zu machen, sondern auch vor dem Schlechten zu warnen. In diesem Fall befinden wir uns einem Werk gegenüber, von dem jetzt eben der erste Theil: Das akademische Studium des Malers, seine Vorbildung und seine Hülfswissenschaften, mit 24 Tafeln erschienen ist. In der That haben wir es hier, so zu sagen, mit der Karikatur eines Lehrbuches zu thun, wie sie drastischer kaum hätte geschaffen werden können, wenn man die Absicht dazu gehabt hätte. Der Herr Verfasser, der sich in der Unterschrift der Vorrede Landschaftsmaler und Architekt nennt, tritt in dieser Vorrede allerdings sehr bescheiden auf. Aber was hilft das? Es ist an sich eine Unbescheidenheit, mit einem solchen Titel an die Oeffentlichkeit zu treten, wenn man des Stoffes nicht mächtig ist; der Herr Verfasser aber ist zunächst schon kaum des äußerlichen Mittels seiner Darstellung, d. h. der deutschen Sprache mächtig, dann aber wieder von den philosophischen Sätzen, die er seiner Deduktion unterzulegen sich gedrungen fühlt, offenbar erstickt. Schon der erste Abschnitt mit der Ueberschrift: Was ist Kunst? und ihr Alter, liefert davon Belege: Er definirt den Begriff der Kunst mit den Worten: — „nicht nur ein körperliches sondern zugleich auch ein höheres geistiges „Können", dem ein viel Großes und Schönes umfaßender freier Wille vorausgeht, der sich auch das physische Können von seiner menschlichen Maschine erzwungen und diese seinem Willen („der Wille seinem Willen") gehorsam und einverleibt gemacht hat." — Dann soll das ägyptische Volk „schon um 1000 Jahre älter gekannt" sein, als das griechische (es wären doch wohl mindestens 2000 Jahre zu setzen); ferner sagt er: „schon sehr früh finden wir Aegypter unter den griechischen Künstlern und so konnte schon in den ältesten Zeiten die üppige asiatische Kunst wohlthätig von der ägyptischen Härte berührt und durch die Erkenntniß im griechischen Gefühl d. h. durch die innen empfundene reine Schönheit völlig zerstört werden." — Weiterhin „bei ihnen lag die Schönheit

nicht im Ebenmaaß in der schönen Form allein, sondern in der großen Harmonie zwischen durchgängigen Ebenmaaß und höchster Freiheit in der Bewegung, die nur durch das Bewußtsein der Freiheit und den von ihr gegebenen Stolz des Anstandes beschränkt wurde; denn jenes Ebenmaaß war moralischer Ausdruck im Ebenmaaß der schönen Form. Ohne dem ziemlich confusen Gang des Buches zu folgen, führen wir, um nicht zu langweilig zu werden nur noch einige der gesperrt gedruckten, also als besonders wichtig zu betrachtenden Aussprüche an; S. 14: „Seitdem die Fähigkeit des Zeichnens ... ein Mittel allgemeiner Mittheilung ... geworden, da hatte auch aus dem Bestreben, das Studium begonnen und die Kunst angefangen zu werden. S. 34. Ich weiß es sehr wohl, daß es unter den heutigen Künstlern eine Schule giebt, die von jener griechischen Kunstursprünglichkeit nichts wissen will, sie überlebt nennt ... und an die Stelle der alten einfachen tief empfundenen und durch den ganzen Weltorganismus pulsirenden Schönheit des großen einheitlichen Gedankens, eine Effekthascherei in eine das Auge gefangen nehmende künstlerische und deshalb als schön erscheinende Form gebracht hat, was sie die deutsche Kunst und Richtung der Zeit nennt." — S. 35: „Den großen göttlichen Geist der Zeit soll der Künstler ergreifen und ihn sich selbst zu eigen machen, sowie sich diesem Geiste! aber der geistlosen, muthlosen und unkräftigen Richtung; dem gemeinen Verdauungsprincip soll er nie huldigen; niemals um den Beifall der Menschen dieser Richtung geizen." Was der Verfasser von den Photographien, und von dem Verhältniß der Religion zur Kunst sagt, enthält allerdings viel Wahres, aber schwer wird es dem Leser zwischen einer Menge eingestreuter Abschweifungen den Faden der Ariadne zu finden, an welchem sich das an sich auf das Richtige hinzielende Gefühl des Verfassers durch das Labyrinth der ihn verwirrenden philosophischen Sätze hindurch windet. Recht beherzigenswerth ist, was der Verfasser über das Verhältniß des Künstlers zur Nation und Menschheit sagt. Die nun folgenden praktischen Winke für Studirende enthalten ebenfalls sehr viel wirklich Praktisches, aber so bunt mit unpraktischen veralteten Regeln, und mit nicht in diesen Abschnitt gehörigen Betrachtungen durchwebt, daß sie entschieden nur verwirrend auf den Leser wirken können. Dazu kommt, daß die beigegebenen im Text auch noch gepriesenen Vorbilder wirklich sehr mangelhaft sind. Dies gilt besonders von den Nachbildungen griechischer und etrurischer Kunstwerke in Fig. 2 — 13, dann von Fig. 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24, und von dem Mund in Fig. 25 begreift man in der That nicht, warum der Verfasser ihn schön nennt. Die Abhandlung über Anatomie, welche er unter die Ueberschrift Klinik bringt, ist eigentlich nichts weiter als ein Verzeichniß der Knochen und Muskeln des menschlichen Körpers. In Bezug auf die Baukunst kennzeichnet der Verfasser seinen Standpunkt durch den Ausspruch: „Schöne Baustile sind zunächst der alte griechische, als Muster für alle Zeiten und der gothische als Muster seiner besonderen Zeit und besonderen Zwecke", das aber wissen wir nicht, was er mit dem altdeutschen Stil meint, „der, durch gestörte politische Verhältnisse nie zur vollkommenen Durchbildung gelangt, wie aus dem gothischen hervorgewachsen erscheint, von welchem er aber dennoch auch wieder so verschieden sei ꝛc." Die Beschreibung der griechischen Architekturformen ist eben so trocken, die Vermuthungen über Entstehung derselben, die Bemerkungen über die Bemalung der Glieder ꝛc. eben so halb und unorganisch wie in den meisten unserer Handbücher. Daß man bemalte und mit plastischem Schmuck aus Stuckmörtel überzogene Architekturtheile aufgefunden, davon weiß er nichts und zweifelt daher an der ganzen Sache. Die Glieder ꝛc. bestimmt er nach Größe ꝛc. so schematisch, wie dieß früher allgemein geschah, während er doch Eingangs seines Buches immer für Freiheit des Schaffens ꝛc. schwärmt, und während doch thatsächlich nicht zwei unter den erhaltenen griechischen Bauten gleiche Verhältnisse der Glieder ꝛc. untereinander sowohl, als zur Säulenstärke aufweisen. Die dazu gehörigen Abbildungen sind hart und ohne Verständniß, ja selbst ohne die nöthige Grazie in der Linienführung gezeichnet. Wenn er übrigens die Voluten der persischen Säulen unverstanden nennt, so hat das allerdings seinen guten Grund darin, daß er sie nicht versteht. Vom mangelndem Verständniß zeugt auch der Umstand, daß ihm die Spitzbogenbedachung lykischer Grabmäler „als gothisch auffällt." Wer über Baukunst belehrend schreiben will, der sollte doch vor Allem die Geschichte der Baukunst nicht blos aus irgend einem Handbuch kennen, sondern wirklich studirt haben. Daß er aber dieß nicht gethan, zeigt die ihm bei jenem lykischen Grabmal entfallende Aeußerung: ich fand auch das in Lübke's Geschichte der Architektur; nun, das von ihm aus Lübke's Werk entnommene Grabmal ist dort nach Fergusson's Handbook of Architecture verkleinert kopirt und dabei schon einigermaßen verändert, dann aber von Matthäy beim Weiterkopiren so korrumpirt, daß man die Originalform nicht wiedererkennt. Aehnlich mag es wohl auch den anderen Abbildungen ergangen sein. Von den nun folgenden Anfangsgründen der Perspektive möchte ich lieber gar nichts sagen, denn nachdem wir soeben am Schluß der Betrachtungen über die „schöne Baukunst" ein paar Karnise mit dem Cirkel haben konstruiren lernen, welches wichtige Studium uns zu der Erkenntniß geführt haben soll, „wie unendlich umfassend das Feld der Kunst ist, wie jede Geistesthätigkeit in ihrem Bereiche liegt und wie innig verzweigt alle Künste und alle höheren Wissenschaften in der Schönheitsempfindung von den Schönheitsideen sind!" — sagt uns der Verfasser, er könne uns hier nur die Grundsätze der Perspektive geben, und giebt uns dann die von ihm sogenannten Grundsätze, eigentlich aber Gebrauchsanweisungen von: Grundlinien, Standpunkt, Augenpunkt ꝛc., aber keinen einzigen eigentlichen Grundsatz, sondern statt derselben eine Vergleichung des Auges mit der Camera obscura. Erfahren wir doch nicht einmal, daß die Gegenstände in der Ferne kleiner werden, davon aber, daß uns etwa für die gegebenen Konstruktionsvorschriften Gründe angeführt würden, ist gar keine Rede. Da an dem redlichen Willen und auch an dem richtigen Erkennen des Endziels von Seiten des Verfassers durchaus nicht zu zweifeln ist, so thut es uns herzlich leid, seinem Buch nicht mehr Lob spenden, namentlich aber es jungen Leuten gar nicht empfehlen zu können, und wir würden ihm rathen, dafern er wieder ein Buch schreibt, sich an irgend Jemand Urtheilsfähigen zu wenden, damit der ihm vor der Drucklegung sage, wo Ueberfluß zu beseitigen oder Lücken auszufüllen sind ꝛc. Auch würden wir dem Verfasser anrathen, sich künftig nach einem besseren Zeichner und nach einem geübteren Lithographen umzusehen.

Dr. O. Mothes.

G. Fr. **Ein neues italienisches Kunstblatt.** Aus Italien sind uns die ersten Hefte einer neuen Zeitschrift zugekommen, welche das Interesse der deutschen Kunstfreunde schon deßhalb wach ruft, weil sie, soviel uns bekannt, das erste in dieser Art angelegte Unternehmen jenseits der Alpen ist. Das Blatt führt den Titel: „L'Arte in Italia" und wird in Turin (Unione tipografica editrice) von Carlo Felice Biscarra und Luigi Rocca unter Mitwirkung zahlreicher künstlerischer und literarischer Kräfte Italiens herausgegeben. In dem Verzeichnisse der Mitarbeiter, welches der Umschlag bietet, finden sich mehrere in der italienischen Literatur, besonders der journalistischen, nicht unbekannte Namen. Dagegen haben wir eine Anzahl der bedeutenderen und ernsten Forscher darunter vergebens gesucht, und wollen hoffen, daß dieselben, wie es die Unternehmer selbst wünschen, sich der Zeitschrift anschließen werden. Das in dem ersten Hefte gebotene Material bezieht sich fast ausschließlich auf die Kunst der Gegenwart, auf deren Zustand ein einleitender Aufsatz einige Streiflichter fallen läßt, indem er ihre Entwickelung im Laufe des Jahrhunderts kurz rekapitulirt. Darauf folgt eine lesenswerthe Biographie von Vincenzo Vela, einem der Hauptvertreter der sogenannten romantischen Schule unter den modernen Bildhauern Italiens, der sich namentlich durch seinen „Napoleon I." auf der letzten Weltausstellung auch im übrigen Europa bekannt gemacht hat. Eine Korrespondenz über die neuen Ausgrabungen in Rom, ferner Berichte über die letzten Kunstausstellungen in Genua und Verona, Korrespondenzen und Notizen über Tagesereignisse, Konkurrenzen, neue Erscheinungen des Buch- und Kunsthandels schließen sich an. Den für uns erfreulichsten Inhalt bilden aber die beigegebenen Illustrationen in Radirung, Lithographie und Holzschnitt, von denen wir besonders das Portrait und den „Christus mit der Dornenkrone" von Vela hervorheben wollen. Von dem Inhalte des zweiten Heftes erwähnen wir noch eine hübsche Radirung von Carlo Pittara und einen Aufsatz von Dom. Morelli über die Restauration der Malereien des Zingaro in S. Severino zu Neapel. Am wenigsten nach unserm Geschmack sind die mittelmäßigen Poesien, welche beiden Heften eingestreut sind. Dankenswerth ist dagegen die Berücksichtigung der modernen und älteren Kunstindustrie. Jeden Monat erscheint ein Heft, 2 Bogen Text mit 3 Tafeln und Holzschnitten. Der Preis ist 36 Francs p. Jahr, excl. Porto.

* **Von Reinhard Kekulé,** einem begabten und kenntnißreichen jungen Archäologen der Bonner Schule, sind gleichzeitig zwei sehr dankenswerthe kleine Schriften zur Geschichte der griechischen Kunst erschienen: ein Verzeichniß der antiken Bildwerke im sogen. Theseustempel zu Athen, der bekanntlich seit 1835 als Museum dient, und eine kritische Bearbeitung sämmtlicher bisher mit Sicherheit erkannter Bruchstücke der herrlichen Skulpturen von der Balustrade des Niketempels in Athen. Wir kommen auf beide (bei W. Engelmann in Leipzig erschienene) Schriften zurück.

* **Von Viollet-le-Duc's** „Dictionnaire raisonné du mobilier français" ist nach zehnjähriger Pause das erste Heft des zweiten Bandes erschienen. Es enthält in alphabetischer Ordnung die kleineren Hausgeräthe (ustensiles), Leuchter, Gefäße und dgl. Ihnen sollen sich zunächst die größeren Goldschmiedearbeiten, Musikinstrumente und Gegenstände zum Spielen anreihen, und damit der zweite Band abgeschlossen werden. Der dritte Band wird der Kleidung und dem Schmuck des Körpers, sowie allen sonstigen zur Mode gehörigen Dingen gewidmet sein. Ein vierter Band, Waffen und Werkzeuge, wird das Ganze zum Abschluß bringen. Da inzwischen Viollet's anderes großes Wörterbuch glücklich zu Ende geführt worden ist, so darf man wohl von nun an auf ein rascheres Erscheinen auch dieses verdienstlichen, durch Gediegenheit des Inhalts und Pracht der Ausstattung gleich ausgezeichneten Unternehmens zählen.

* **Wolfgang Helbig** veröffentlicht soeben ein seit mehreren Jahren vorbereitetes Verzeichniß sämmtlicher „Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens" (Leipzig, Breitkopf u. Härtel). Dem mit größter Sorgfalt ausgeführten Werke, das etwa 2000 bildliche Darstellungen beschreibt, ist ein lithographischer Atlas und eine werthvolle Abhandlung von O. Donner über die Technik der antiken Wandmalerei beigegeben. Weiteres in einer ausführlichen Recension.

Z. **Die Göthe-Büste von Trippel.** Die bekannte schöne Büste von Göthe, welche Alexander Trippel während des Dichters römischem Aufenthalt (im August 1787) modellirte und deren Marmor-Ausführung vom Jahr 1790 sich in der Großh. Bibliothek zu Weimar befindet, ist im vergangenen Sommer unter Aufsicht des Bildhauers Donndorf in Dresden zum ersten Male geformt worden und von dem Gypsformer A. G. Wiesing in Dresden zu dem (leider sehr hohen) Preise von 12 Thlr. zu beziehen. (Photographien danach in 2 Größen bei Ernst Arnold in Dresden.) Man kann in der That dieses Werk des sonst durch keine irgendwie namhafte Arbeit bekannten Bildhauers zu den seltenen glücklichen Inspirationen zählen, welche auch dem mittelmäßigen Talent unter dem Eindruck einer mächtigen Naturerscheinung beschieden werden. „Sie ist in einem sehr soliden Styl gearbeitet," sagt Göthe selbst von der Arbeit, und der Apollotypus, welchen der Künstler in den wunderbaren Zügen des damals achtundreißigjährigen Dichters sah und wiedergab, ist doch offenbar aus einer so feinen Beobachtung der Natur hervorgegangen, daß bei aller Idealität der Formen von konventioneller Behandlung dabei nicht die Rede sein kann. Wunderlicher Weise hat der Unternehmer des Abgusses in einer lithographirten Reclame, welche natürlich unbesehen in allen Feuilletons politischer Zeitungen abgedruckt worden ist, einen Irrthum verbreitet, der durch die zuversichtliche Art und Weise der Behauptung auffällt. Abgesehen von der falschen Jahreszahl 1790 für Entstehung des Modells findet sich dort nämlich Folgendes: „Auf eine Verwechselung der Trippel'schen Büste mit der von Tieck ist noch aufmerksam zu machen, welche nur möglich gewesen ist, weil man diese Büsten nicht hat nebeneinander sehen können. Die Tieck'sche Büste gilt gewöhnlich für eine Kopie nach Trippel, weil sie von dieser äußerlich stark beeinflußt ist; sie ist aber 13 Jahre später selbständig nach der Natur angefertigt und kann sich an warmer Wahrheit und kräftigem Adel des Ausdrucks nicht damit vergleichen." — Gerade bei einer genauen Vergleichung der beiden unmittelbar neben einander gestellten Büsten ergiebt sich nämlich, daß die Tieck'sche Büste unmöglich selbständig nach der Natur ausgeführt sein kann, indem sie Zug für Zug das Gesicht und mit ganz geringen Abweichungen auch die ideale Haartracht der Trippel'schen Büste und zwar in genauer Größe des Originals wiederholt. Eine unmerklich mehr vorgebeugte Haltung des Kopfes, außerdem ein abweichendes Arrangement der Büste (ohne Schultern) und die als tragische Maske anstatt als Rosette gebildete Mantelagraffe unterscheiden übrigens Tieck's Arbeit, die also allerdings eine Kopie nach Trippel heißen muß.

Das Alferoff'sche Kupferstichkabinet in Bonn kommt am 10. Mai in München unter den Hammer. Die Montmorillon'sche Kunsthandlung, die den Verkauf dieser durch die Qualität ihrer Blätter ausgezeichneten Sammlung übernommen, hat so eben den Katalog derselben versandt. Schon die äußere Erscheinung dieser Publikation hat etwas Einladendes; der schöne Druck, das starke Velinpapier und die beigegebene Albertotypie nach einer Landschaft von Gilles Neyts lassen vermuthen, daß es sich um eine Sammlung von außergewöhnlich schönen und seltenen Blättern handelt. Der Text ist französisch abgefaßt, die Sammlung selbst wird eine Zeit lang in Paris den dortigen Kunstfreunden zugänglich gemacht, um den Weltmarkt für das Aufgebot zu gewinnen; ein Umstand, der volles Vertrauen zu der Versicherung des Vorworts einflößt, daß bis auf wenig namhaft gemachte sehr seltene Blätter die Erhaltung untadelhaft, die Abdrücke ausnahmslos von vorzüglicher Schönheit sind. Den Hauptstock der Sammlung bilden die Meister der niederländischen Schule, welche der Besitzer, den ein langwieriges Augenleiden zum Verkauf veranlaßt, in besondere Affection genommen hatte: Ostade, Rembrandt, Potter, Berchem, Everdingen, Ruysdael, 2c. Indeß fehlt es auch nicht an Meisterwerken aller übrigen Schulen von Schongauer bis auf Henriquel-Dupont. Daß die Zahl der Nummern sich auf nur 918 beläuft, wird bei der strengen Wahl, die der Besitzer beim Ankauf zu treffen pflegte, nicht auffallen.

Die Kunstverlagshandlung Ernst Arnold in Dresden, gegründet im Jahre 1818 und seit einigen Jahren in anderen Besitz übergegangen, veröffentlicht ein Verzeichniß ihres größtentheils klassischen Kunstverlags, welcher unserer heutigen Nummer beigelegt ist. Unter den Stechern, welche den Katalog mit ihren Namen zieren, nennen wir nur Thäter, Felsing, Mandel, Krüger, Caspar, Steinla, um ihn der Beachtung aller Freunde klassischer Kunst werth zu machen. Der größte

Theil des Arnold'schen Verlages besteht aus Blättern nach den Meisterwerken der italienischen Kunstblüthe, die die Dresdener Galerie einschließt. Unter den Werken moderner Meister, deren Vervielfältigung der Arnold'schen Firma zu danken ist, seien besonders die Bürkner'schen Stiche nach Bendemann's Wandgemälden und die photolithographische Ausgabe von Schnorr's Kompositionen zu den sog. homerischen Hymnen erwähnt.

n. **O. Schwerdgeburth's** Gemälde: „Die verfolgten Salzburger Protestanten" ist in lithographischer Nachbildung bei Kraus in Bremen erschienen. Der Verleger hat damit ein Pendant zu Lessing's Huß vor dem Koncil beabsichtigt und dem Gegenstande sowohl wie der Auffassung nach dürften beide Kompositionen wohl zu einander passen. Die historische Genrescene Schwerdgeburth's leidet an dem Uebelstande, daß man in den Auswanderern nicht gerade um ihres Glaubens willen verfolgte Protestanten erkennt, sondern über den Inhalt erst durch die Aufschrift belehrt werden muß. Der Abschiedsgruß der Abziehenden an die Heimath, deren schneebedeckte Bergkette den Hintergrund abschließt, hat einen etwas sentimentalen Beigeschmack und die Köpfe leiden an einer gewissen Einförmigkeit des Ausdruckes, die sich aus dem Mangel an bewegter Handlung, aus der Unzweckmäßigkeit des ganzen künstlerischen Vorwurfs erklärt. Die Gruppirung mit ihren wirksamen Gegensätzen ist zu loben und die lithographische Wiedergabe des Gegenstandes von Karl Feeberle in München kann als eine vortrefflich gelungene bezeichnet werden.

B. M. **Die Versteigerung des künstlerischen Nachlasses Eduard Hildebrandt's** hat am 4. März und den folgenden Tagen in der Wohnung des Verstorbenen in Berlin statt gefunden. Wie bei dem Weltruf und der Beliebtheit des Künstlers vorauszusehen war, beschränkte sich seine Verlassenschaft auf unbedeutende Parerga oder angefangene Sachen; zumal da alles irgend Werthvolle an Aquarellen, namentlich was als Ergänzung seiner Weltreise betrachtet werden konnte, von dem Besitzer der letzteren, Herrn Goehde, bereits vor der Auktion erworben war. Dazu kam dann freilich noch eine Anzahl fremder, auch älterer Bilder. Das Ergebniß des Ausstreichs kann in so fern ein erfreuliches genannt werden, als es gezeigt hat, daß doch auch in Berlin bei gegebener Gelegenheit verhältnißmäßig bedeutende Summen für Kunstwerke gelöst werden können: Die 183 Nummern des Kataloges (darunter einige Kollektionen) brachten im Ganzen 11721 Thlr. Zur richtigen Würdigung dieser Zahlen muß man sich die Natur des Dargebotenen vergegenwärtigen. Hildebrandt's Bilder, an welche ja seine begeistertsten Verehrer selbst nicht den Anspruch erheben, daß sie über das Spiel des Lichtes und die Brillanz der Farben hinaus einen eigenthümlichen Werth haben, gewinnen naturgemäß erst ihre Bedeutung, wenn der Effekt, auf den sie berechnet sind, (so zu sagen) glücklich erreicht ist. Seine Anlagen und Entwürfe haben nicht, wie die eines bedeutenden Figurenmalers, oder, in seinem Fach, die eines Rottmann, eines Preller, eines Lessing, eines Achenbach schon im Entstehen Interesse als angedeutete oder theilweise Ausgestaltung eines Ideals, sondern sie bleiben bis nahe an die Vollendung in einem Foetalzustande, unter dem sich der absolute Verehrer des Namens möglicher Weise das Allerschönste, der harmlose, objektive Beschauer aber wenig oder nichts denken kann. So müssen also die Summen, welche für ganz rothe oder ganz gelbe, ganz blaue oder ganz graue Stücke Leinwand, Holz oder Pappe — meist in Rahmen — bezahlt werden, als prix d'affection betrachtet und demgemäß gewürdigt werden. Diese Eigenschaft der Angebote ergab sich schon aus der Langsamkeit, mit der — wenige Nummern ausgenommen — die Zuschlagspreise erreicht wurden. Wir heben einiges Einzelne heraus: „Zwei Fruchthändler in Calkutta" und „ein Japanese in seinem Sommerkostüm" (größte Dimension 10 Zoll) waren als vollendet aufgeführt und konnten dafür gelten. Sie wurden mit 105, beziehendlich 115 Thlr. bezahlt. — Zwei kleine, gleichfalls fertige Landschaften, die eine mit einem Dörfchen, die andere mit einem Eisenbahnzuge, brachten 140 und 76 Thlr. — Die „Niagarafälle" (3 Fuß breit und ein Fuß hoch), in grauen Tönen unwirsch mit dem Spartel hingewirthschaftet, kamen auf 70 Thaler. Eine Regenbogenlandschaft mit einem Esel im Vordergrunde (27 Zoll:19½ Zoll) lockte ein Angebot von 161 Thlr. heraus. — Eine „schilfige Uferlandschaft" mit einen Esel brachte 71 Thlr. — Eine „Meeresküste mit Regenbogen", nur angelegt, kam auf 50 Thlr. Ein „tropischer Mondaufgang" über einem niedrigen schilfigen Flußufer mit einem Marabu, der auf einem Beine steht, nur erst angelegt, wurde 231 Tahler werth gehalten. — Eine ganze Marabufamilie, Mutter und fünf Kleine, am hohen Schilf auf dem flachen Ufer eines tropischen Flusses ging für 68 Thlr. fort. Die beiden größten Stücke des Nachlasses waren eine „Landschaft mit Mühlen", der Himmel mit schwerem Regengewölk überzogen, und eine „Winterlandschaft mit Staffage". Jene bezeichnete der Katalog, der von einem berufenen Berliner Landschaftsmaler, dem intimsten Freunde Hildebrandt's, mit rühmenswerther Sorgfalt angefertigt war, ausdrücklich als „unvollendet". Erst nachträglich hatte man entdeckt, daß das Bild bereits einmal auf einer Ausstellung geglänzt, also wohl für fertig zu halten sei: gewiß ein höchst charakteristischer Irrthum. Das nunmehr „vollendete" Bild gewann 265 Thlr. — Das zweite der erwähnten hatte den glänzendsten Rahmen und machte auch ohnedies mit den fertigsten Eindruck. Es ging in überaus lebhaftem Angebot schnell auf 450 Thlr., den höchsten Preis, den ein Werk Eduard Hildebrandt's auf der Auktion erreichte. — Eine „Mondnacht auf der See" nahe dem Strande, interessant wegen der im ersten Stadium der Anlage stehen gebliebenen Spiegelung im Wasser, fand einen Käufer um 250 Thlr. — Denselben Preis erzielte ein „Alpenglühen", welches man durch eine dunkle Schlucht des Vordergrundes erblickte, und das ganz natürlich so aussah, als ob rothe Tinte in Strömen den Gletscher herabliefe. — Ein „tropischer Sonnenuntergang" in Gelb und ein anderer in Roth, beide erst angelegt und so, daß einem die Augen weh thaten, fanden Liebhaber, die 75 resp. 53 Thlr. daran wagten. — Eigen erging es einer „Landschaft mit Bäumen im Vordergrunde", „anscheinend Birken", wie der Katalog in sehr bezeichnender Naivetät hinzugefügt. Die Begierde der Kauflustigen, oder in diesem Falle vielmehr voraussichtlich Kaufunlustigen zu entflammen, trat man sogleich mit einem Minimalgebot von 100 Thlrn. auf: Beredtes Schweigen antwortete von allen Seiten, und der Zuschlag erfolgte ohne Widerrede. Das bedeutendste, wie in Hildebrandt's ganzer Kunstthätigkeit, so auch unter seinen nachgelassenen Arbeiten, waren die Aquarell-Studien und Skizzen, die daher auch durchgängig gute und meist angemessene Preise hatten. Eine große Skizze zu einem Seesturm auf mehreren an einander geklebten Blättern, Aquarell, Gouache und Oel durcheinander (38¾ Zoll: 27¾ Zoll) holte 271 Thlr. — Zwei Wasserfälle in Aquarell (mit schwerem, flockigem Wasser, ohne charakteristische Lichtwirkung) brachten 85, resp. 250 Thlr., mehrere Rahmen mit vortrefflichen Studien, zum Theil noch aus seinen ersten Reisen, ergaben 155, 160, 175, 76 und 81 Thlr., und eine Konvolut von achtzehn Kartons mit mannichfachen Studienblättern zusammen 905 Thlr. — Eine „Landschaft am Gosau-See" und ein „Feld mit Aloëpflanzen bestanden" wurden für 215 und 171 Thlr. erkauft. — Namhafte Preise erzielten auch vier Rahmen, in denen sich Hildebrandt's eigene Skizzen mit denen anderer Künstler (E. Isabey, J. A. Klein, A. de Noë u. A.) untermischt vorfanden: zweimal 100, 105 und 110 Thlr. Unter den Werken anderer Künstler erwähnen wir: — eine bewegte See von Hildebrandt's Lehrmeister Eugène Isabey (186 Thlr.), recht schön, während drei andere Bildchen (Skizzen) weniger ansprechend waren und auch geringere Preise eintrugen. Die beiden Matadore unter den fremden, auch den Preisen nach zu urtheilen, die selbst die für Hildebrandt's Werke gezahlten Summen bei dem einen alle, bei dem anderen mit nur einer Ausnahme beträchtlich überragen, waren Nikolas Robert-Fleury (571 Thlr.) und Horace Vernet (350 Thlr.). Der erstere war durch ein brünettes Mädchen vertreten, das fast entkleidet mit lang herabhängendem Haar im Waldesdickicht sitzt, mit den Füßen bereits in das Wasser des Waldbaches tauchend, indem sie zu baden im Begriffe steht, und das einen Schmetterling betrachtet, der sich auf ihre Hand gesetzt hat. Ohne Schärfe der Zeichnung und besondere Tiefe der Charakteristik gewann dieses im Jahre 1846 gemalte Bild (c. 2 Fuß br. und 2½ Fuß hoch) durch die trauliche Stimmung und das tiefe Kolorit in der warmen Halbdunkelbeleuchtung in hervorragendem Maße das Interesse aller Besucher der Sammlung, so daß auch, bei der Unterstützung durch einen so klangvollen Namen, der materielle Erfolg desselben nicht zu verwundern ist. — Ueberraschender war die Wirkung des kleinen Vernet'schen Gemäldes (12: 14½ Zoll): „der Ausbruch der Cholera auf einem franzö-

sischen Kriegsschiffe;" denn ein fürchterlicherer Gegenstand ist doch kaum denkbar, und das er mit markerschütternder Treue und Wahrheit dargestellt ist, braucht dem Namen Horace Vernet gegenüber nicht erst versichert zu werden. In der That ist das Bildchen nach dieser Seite ein vollkommenes Meisterwerk. Von deutschen lebenden Künstlern waren gut vertreten: Wilhelm Gentz durch die Studienfigur eines Mannes in schwarzer Kreide (nur 8 Thlr.), und Charles Hoguet mit dem Bilde eines liegenden Newfoundländer Hundes (1842, 62 Thlr.). — Böse wird es nun aber, wenn wir uns zu den älteren Künstlern zurückwenden, und es ist kaum verständlich, wie ein Künstlerauge sich zwischen so vielen Ausschuß wohl und heimisch fühlen konnte. Freilich im Kataloge stehen manche schöne Namen, aber wenn z. B. ein Denner für 20 Thlr. fortgeht, dann ist das selbst auf einer Berliner Kunstauktion ein bedenkliches Zeichen für die Zuverlässigkeit der Benennungen. Auf Einzelnes näher einzugehen, wäre überflüssig, auch wenn es der uns zugemessene Raum gestattete.

Ein Handbuch der Waffenkunde von August Demmin, Verfasser des in dritter Auflage in Paris erschienenen „Guide de l'amateur de faïences et porcelaines" wird demnächst bei E. A. Seemann in Leipzig erscheinen. Das gleichzeitig in französischer, englischer und deutscher Sprache herauskommende Werk ist die Frucht langjähriger Studien und wird gegen 3000 in den Text gedruckte Abbildungen größtentheils nach des Verfassers eigenen Zeichnungen enthalten, dazu die Marken und Monogramme deutscher, französischer und italienischer Waffenschmiede, soweit dieselben bekannt sind. Der Verfasser verfolgt die Geschichte der Waffen von der Steinzeit bis zum 18. Jahrhundert. Die mit einem so reichen Anschauungsmaterial ausgestattete Arbeit wird auf der einen Seite ein hohes kulturgeschichtliches Interesse darbieten, auf der anderen dem Künstler und Kunstfreunde als encyklopädischer Führer auf dem Felde der Waffenkunde eine jedenfalls willkommene Erscheinung sein.

Konkurrenzen.

+ **Zu Jurymitgliedern für die Beurtheilung der Berliner Dombauentwürfe** waren folgende Architekten berufen: Duban in Paris, Ziebland in München, Semper in Zürich, v. Ritgen in Gießen, Müller in Darmstadt, Engelhardt in Münster, Hase in Hannover, Salzenberg, Flaminius, Herrmann, Strack, Hitzig, Erbkam, Lucae in Berlin und außerdem die Herren Gruner in Dresden, Prof. Lübke in Stuttgart und Hofprediger Kögel in Berlin. Es war ausdrückliche Bedingung, daß kein Mitglied der Jury an der Konkurrenz Theil genommen haben dürfe. — Als Aufgabe der Jury war in dem Berufungsschreiben angegeben, daß dieselbe keine richterliche Entscheidung fällen, vielmehr die Entwürfe allein hinsichtlich ihrer Brauchbarkeit für die Zwecke eines dem evangelischen Cultus entsprechenden Domes begutachten solle. Separatvota einzelner Jurors sind zulässig. Ueber die bisherigen Ergebnisse der — sehr angestrengten und selbst durch Zuhilfenahme von Abendsitzungen beschleunigten — Arbeiten der Jury verlautet, daß man sich fast einhellig von der Unmöglichkeit überzeugt hat, den Bau im gothischen Style zu errichten. Ferner sind eine erhebliche Anzahl von Entwürfen — unter denen natürlich auch die sämmtlichen gothischen — als durchaus unbrauchbar ausgeschieden, die übrigen etwa dreißig Pläne aber an verschiedene Referenten vertheilt worden. Die Ausstellung der Entwürfe war seit dem 8. März, an welchem Tage die Jury zusammentrat, für das Publikum geschlossen. — Soeben vernehmen wir, daß die Jury am 27. März ihre Arbeiten beendet hat.

Personalnachricht.

Ministerialrath Dr. G. Heider wurde vom akademischen Rath der Wiener Akademie der bildenden Künste zum Präsidenten auf weitere drei Jahre einstimmig wiedergewählt und die Wahl vom Kaiser bestätigt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die elfte Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst wird am 29. August d. J. in Hamburg eröffnet werden. Die Verbindung beabsichtigt, in derselben zwei oder drei größere historische Bilder anzukaufen oder auf Grund eingesandter Skizzen und Kartons zu bestellen, und fordert deßhalb die Herren Historienmaler auf, fertige Bilder oder Entwürfe spätestens bis zum 24. August an die neue Kunsthalle, für den Kunstverein, beim Ferdinandusthor, Hamburg, zu senden. Die Verbindung vergütigt die Kosten des Hin- und Zurücktransportes der Gegenstände, wenn dieselben als gewöhnliche Frachtgüter aufgegeben und nicht mit Nachnahmen oder Vorschüssen belastet werden; dagegen kann die Vergütigung für Sendungen mit Eilfuhre oder mit der Post nicht gewährt werden. — Nähere Auskunft ertheilt der Geschäftsführer der Verbindung Schulrath Looff in Langensalza.

+ **Das Schinkelfest des Architekten-Vereins in Berlin** wurde am 13. März in der gewohnten Weise gefeiert. Die Nische des Arnim'schen Saales war mit einem dorischen Prostyl verkleidet, auf dem die Herme Schinkel's von weiblichen Genien bekränzt und mit einem Lorbeerkranze geschmückt (eine schnell gefertigte Gelegenheitsarbeit des talentvollen Erdmann Encke) stand. Durch die Säulenweiten erblickte man in glänzender Beleuchtung Schinkel's Entwurf eines Domes als Denkmal der Befreiungskriege. Die Wände des Saales waren mit den Konkurrenzarbeiten für die alljährlich vertheilten Schinkelpreise bedeckt. Herr Baumeister Boeckmann als Vorsitzender des Vereins erstattete den Bericht über dessen Thätigkeit und Ergehen im verflossenen Jahre. Es wurde von der durchgreifenden Reorganisation desselben und den ersichtlich günstigen Erfolgen, die in Folge davon schon jetzt zu Tage treten, Rechenschaft abgelegt. Besonders erfreulich war die diesjährige Konkurrenz ausgefallen. Nicht nur war die Betheiligung eine sehr lebhafte (fünf Konkurrenten für die Aufgabe aus dem Gebiete des Hochbaues, acht für die zweite aus dem Gebiete des Land- und Wasser-Baues), sondern auch die Qualität der Arbeiten übertraf die Ergebnisse früherer Konkurrenzen. Die durch Preise (je ein Stipendium von 100 Friedrichsd'or nebst der Schinkelmedaille des Vereins, und je zwei solche Medaillen als Accessitpreise für jede Aufgabe) ausgezeichneten Entwürfe sind unbedingt, sämmtliche übrigen aber bedingter Weise von der technischen Bau-Deputation als Prüfungsarbeiten für das Baumeisterexamen angenommen worden, so daß kein Konkurrent ohne irgend einen Erfolg geblieben ist. Die ersten Preise gewannen: im Hochbau (ein Bahnhofsgebäude für die Station Hannover) der Bauführer Ludwig Heim aus Salzungen; im Landbau (Erweiterungsbau des Bahnhofes Hannover zu einer großen Centralstation) der Bauführer Friedrich Cramer aus Elberfeld. Das Accessit erhielten die Bauführer A. v. Perbandt aus Namslau und Richard La Pierre aus Berlin, sowie die Bauführer Ernst Wolff aus Pratau bei Wittenberg und Eduard Vogel aus Pleß. Den Festvortrag hielt Herr Professor Adler über die Bauschule zu Berlin. Wir seien, führte er aus, denjenigen gegenüber, die vor 25 Jahren zum ersten Male im engen Kreise noch unter dem frischen Eindruck des Verlustes die Feier des Schinkel'schen Geburtstages als ein Fest des Gedächtnisses begingen, dadurch im Vortheil, daß für uns schon die historische Betrachtungsweise Platz gegriffen, daß ein Menschenalter bereits gezeigt hat, was an seinem Schaffen wahrhaft bedeutend, was von gewaltiger und dauernder Wirkung gewesen ist. Fragen wir nun nach demjenigen seiner Werke, welches mehr als alle übrigen uns als eine selbständige Schöpfung, als die Verkörperung eines fruchtbaren Gedankens entgegentritt, so bleibt unser Blick auf der Berliner Bauschule haften. Von unverwüstlicher Dauerhaftigkeit ihres Materials, von einer gewissen zurückgehaltenen Schönheit der Formen und von einer durchaus originellen und glücklichen Verknüpfung verschiedener Stilmomente, fesselt und befriedigt sie in gleichem Maße den Sinn des praktischen Mannes, des Künstlers und des Kunstforschers. Die Wiederbelebung des heimischen Backsteinbaues und deren Besiegelung durch Aufrichtung eines vollendeten Werkes des frei und unbeschränkt schaffenden Künstlergeistes, eben der Bauakademie, bildete das Thema der weiteren Ausführungen, in denen zunächst die einzelnen Momente jener historischen That erörtert, und dann

*

der Plan und die Ausschmückung der Bauakademie einer eindringenden, den Gedanken des Meisters sinnvoll nachspürenden Analyse unterworfen wurde — Da der Vortrag druckreif vorgelesen wurde, und daher wohl zu hoffen steht, daß er alsbald veröffentlicht werden wird, so verzichten wir darauf, näher auf das reiche Detail der auch in der Form durch Klarheit und edle Wärme ausgezeichneten Rede einzugehen. Das Festmahl würzten Quartettgesänge und mannichfache Toaste. Unter letzteren heben wir den poetischen Gruß „dem Andenken Schinkel's“ vom Professor Lucae und die Begrüßung der Mitglieder der Jury in der Dombau-Konkurrenz durch den Oberlandesbaudirektor Hagen hervor. Namens der letzteren dankte Professor von Ritgen aus Gießen. Zahlreiche eingegangene Telegramme, u. a. auch von den Theilnehmern des ersten Schinkelfestes zu Hannover, wurden, der erwähnte unter besonders stürmischem Jubel, verlesen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Im Haag wird ein Denkmal zur Erinnerung an das Jahr 1813 noch im Laufe dieses Jahres zur Einweihung kommen. Den Dimensionen nach wird es eins der bedeutendsten werden, die in Europa existiren, da es bei mehr als 60 Fuß Höhe sieben Bronze-Figuren in kolossaler Größe tragen wird. Die Spitze des Denkmals wird eine weibliche Figur (allegorische Darstellung der Freiheit), bilden, zu der eine Wendeltreppe hinaufführt. Die Ausführung des Ganzen ist dem Bildhauer Joseph Jacquet, Professor an der Akademie zu Brüssel, übertragen.

* **Ueber den Brand des Akademie-Gebäudes in Pest** fanden sich in öffentlichen Blättern unlängst noch so allarmirende Angaben, besonders hinsichtlich der dadurch vermeintlich zu Schaden gekommenen Esterhazy'schen Galerie, daß wir uns veranlaßt gesehen haben, unsern Pester Hrn. Korrespondenten zu einem eingehenden Referat über das Brandunglück und seine Folgen aufzufordern. Es gingen uns von demselben zwei Berichte zu, welchen wir nachstehende Angaben entnehmen: Bei dem (am 5. Februar ausgebrochenen) Brande wurden mehrere Bilder der in einem Flügel des Akademie-Gebäudes befindlichen Esterhazy'schen Galerie, namentlich von der dem Heerde des Feuers zunächst liegenden Wand, herabgenommen und in Sicherheit gebracht; einige davon erhielten hierbei kleine Ritze, aber nur an ganz unerheblichen Stellen, und dieser winzige Schaden ist bereits ausgebessert, die Gemälde hängen vollzählich wieder am alten Platz und die Galerie ist nach kurzer Unterbrechung dem Publikum wieder geöffnet. Direktor Kratzmann hat die durch einen muthwillig übertreibenden Zeitungs-Artikel verbreiteten Gerüchte über Verschleppung und gänzliche Vernichtung mehrerer werthvollen Gemälde der Sammlung in einer durch den „Pester Lloyd“ veröffentlichten amtlichen Erklärung entkräftet. — Aerger ging es freilich im Lokale des Vereins für die bildenden Künste zu, welches sich im anstoßenden Theile des Gebäudes in unmittelbarer Gefahr befand. Die Thüren wurden von der zur Rettung herbeigeeilten Menge sämmtlich zertrümmert und die Gemälde der Ausstellung großentheils über die Gasse in die Magazine der gegenüberliegenden Häuser getragen. Aber auch hier ist glücklicherweise weder der Verlust noch die Beschädigung irgend eines dem Verein anvertrauten fremden Kunstgegenstandes zu beklagen, und im Uebrigen waren die Ausstellungswerke in der Gesammtsumme von 80,000 Gulden versichert. Eine amtliche Erklärung und specielle briefliche Mittheilungen beruhigten die Künstler über das Schicksal ihrer Einsendungen. — Das Ereigniß hat übrigens der städtischen Baukommission Anlaß gegeben, über die Feuergefährlichkeit des Akademie-Gebäudes genaue Untersuchungen anzustellen, und das Ergebniß dieser Untersuchungen soll allerdings nicht ganz befriedigend ausgefallen sein. Die Kommission beantragt zunächst die Verstärkung der Hauptmauern des Galerie-Flügels, die Ausführung eines ganz aus Eisen konstruirten Daches und ein Drahtnetz über der Glasdecke des Oberlichtes. Die öffentliche Meinung dringt darauf, daß man den Forderungen auf Sicherstellung der bedrohten Räume Rechnung trage, und die zahlreich einlaufenden freiwilligen Spenden, welche den Schaden der Akademie bereits mehr als gedeckt haben, werden gewiß dazu beitragen, daß man den wohlmeinenden Stimmen an entscheidender Stelle Gehör schenkt.

Ueber die in Palermo aufgefundenen Mosaiken, von denen bereits in Nr. 8 der Chronik die Rede war, bringt die Köln. Ztg. folgende Notizen: Beim Eingang vom Toledo oder der Straße Vittorio Emmanuele her zeigt sich ein leider nicht ganz gut erhaltenes, aber trefflich ausgeführtes Gemälde, welches fast in Lebensgröße einen Mann vorstellt, der mühsam die Rosse des Zwiegespanns bändigt, die vor einem Seeungeheuer schrecken, das sich ihnen entgegenstellt. Es dürfte die Scene wohl den Tod des Hippolytus darstellen, welcher der Rache des Neptun zum Opfer fiel. Das Pflaster des großen Saals zeigt in schöner Ornamentik Medaillons mit Figuren, welche u. A. die Bildnisse der drei großen griechischen Tragiker darzustellen scheinen. In den drei Abtheilungen des Raums sehen wir links einen Pan, welcher in etwas indecenter Weise eine Nymphe zu verführen sucht; in der nämlichen Abtheilung stellt ein Medaillon die Danaë mit dem goldenen Regen dar, wobei besonders das Kolorit des Himmels wundervoll schön ist; ein anderes Medaillon stellt die Leda mit dem Schwane dar. Neben Darstellungen des Frühlings und Herbstes sehen wir die kolossalen Köpfe des Apollo und des Neptun, den Jupiter Ammon und Bacchus mit den Hörnchen. Hierzu kommen noch einige Thiergestalten in leider etwas beschädigtem Zustande, eine Diana u. s. w.

* ? * **Der Formator Engelbert Steiner zu Innsbruck** hat die Basreliefs an dem Denkmal Collin's in Gyps abgegossen und zwar kluger Weise noch vor der Restauration. Wir machen Museen und Kunstschulen auf diese Abgüsse aufmerksam; unseres Wissens wurden bis jetzt von keinem Werke des berühmten Meisters, der die weltbekannten Basreliefs am Grabmale des Kaisers Max zu Innsbruck meißelte, Abgüsse in den Handel gebracht.

Ueber das Schicksal Makart's in Paris schreibt uns unser dortiger $o\mu$-Korrespondent: „Ueberraschend wird Manchem eine Nachricht kommen, die ich Ihnen aus zuverlässigster Quelle mittheilen kann. Es handelt sich um das Makart'sche Bild der „florentinischen Pest“ oder der „sieben Todsünden“, welches in der jüngsten Zeit in den Hauptstädten unseres Vaterlandes so großes Aufsehen erregt hat. Die Betheiligten scheinen sich der schmeichlerischen Hoffnung hingegeben zu haben, diese verschiedenen Erfolge schließlich durch einen Pariser Erfolg gekrönt zu sehen, wozu die bevorstehende Kunstausstellung in dem hiesigen Industriepalast der Elysäischen Felder die gewünschte Gelegenheit darzubieten schien. Ihre Berechnung hat aber vollständig fehlgeschlagen. Das Bild, eigentlich aus drei getrennten Kompositionen bestehend, wandert also nach Paris und wird rechtzeitig an Ort und Stelle geschafft. Der Oberintendant der Schönen Künste, Vorsitzender der kaiserlichen Kommission für die jährlichen Ausstellungen kommt so eben dazu: von weitem fällt ihm die Dreizahl auf und erregt Bedenken (welche sich jedoch durch irgend einen Ausweg heben ließen). Als er aber näher tritt und die Darstellung in's Auge faßt, ruft er aus: „Nein, diese Bilder können wir nicht aufnehmen; das übersteigt das Maaß des Erlaubten, fort damit!“ Und die unglücklichen Bilder treten alsbald den Rückweg wieder an. Also so weit haben wir's in Deutschland gebracht, daß unsere gepriesensten Schöpfungen in dem „modernen Babel“ als gar zu anstößig und sittenpolizeiwidrig von einer öffentlichen Ausstellung zurückgewiesen werden! Durch diese getreue Darstellung des Sachverhalts, wonach die Jury gar nicht in den Fall gekommen ist, sich über das Werk auszusprechen, soll von vornherein einer jeglichen Art von Kommentar vorgebeugt werden, wonach vielleicht Eifersucht der Fachgenossen oder ähnliche Motive dieser Entscheidung unterbreitet werden könnten. Die Anhänger des jungen Künstlers werden vielleicht, trotz aller Versicherung des Gegentheils, eine solche Ansicht geltend oder sich selbst weis zu machen suchen. Anders hoffentlich der junge Künstler selbst, dem wir so viel Einsicht und Leidenschaftslosigkeit zutrauen wollen, daß er diese ernste Lehre nicht an sich verloren gehen lasse; nicht etwa nur, was die Wahl seiner Gegenstände und die Auffassung betrifft, auf die wir nicht gewilligt sind, ein übergroßes Gewicht zu legen, wohl aber in Bezug auf die äußere Form der Darstellung, auf Zeichnung und Ausführung, welche Ernst, Gründlichkeit der Studien und eine künstlerische Durchbildung doch allzusehr vermissen lassen, ohne daß die, von gewissen Seiten gepriesene Farbe unseres Erachtens im Geringsten für diese Mängel schadlos halten könnte. Denn wir wagen sogar zu behaupten, auf die Gefahr hin, in den Schein des Wider-

spruches mit uns selbst zu verfallen, daß, hätte der Pariser Sittenrichter sich einer künstlerischen Schöpfung ersten Ranges oder von durchgreifender Bedeutung gegenüber gesehen, er trotz alledem mit dieser, wenn auch noch so entschieden pornographischen Schöpfung so summarisch nicht verfahren wäre. Wenn aber, wie aus einigen Andeutungen hervorzugehen scheint, die mir aus der Heimath zukommen, dort wirklich die Ansicht sich geltend zu machen suchte, die fragliche Trilogie, zu der Boccaccio's „Pest von Florenz" den Vorwand gegeben, sei eine Art Seitenstück zu Rubens kerngesunder und genialer „Kirchweih" im Louvre, so hätten wir es hier mit einer Begriffsverwirrung und Verblendung zu thun, für welche es schwer wäre, den richtigen, und unmöglich einen zu starken Ausdruck zu finden." — (Wir freuen uns, die ablehnende Haltung, die wir den Makart'schen Produktionen gegenüber beobachtet haben, in so nachdrücklicher Weise bestätigt zu sehen; schmählich bleibt es freilich, daß dies erst von Paris aus geschehen ist. Anm. d. Red.)

Gedächtnißfeier für Eduard Hildebrandt in Berlin. Was die Berliner Künstlerschaft ihren bedeutenden Mitgliedern gegenüber bei deren Abscheiden an Ehrenbezeigungen bisher versäumt, was sie selbst bei einem Cornelius noch — sei es aus Mangel an Interesse für seine Persönlichkeit und seinen künstlerischen Charakter, sei es, was glaubhafter erscheint, aus Mangel an einer straffen Organisation ihrer Körperschaft — unterlassen hat, das scheint sie jetzt mit einem Male bei Ed. Hildebrandt nachholen zu wollen. Zwei Hildebrandt-Ausstellungen finden gegenwärtig in Berlin Statt, über die mit Nächstem ausführlicher zu berichten sein wird; jüngst hielt Herr Goehde einen Vortrag über Hildebrandt als Aquarellmaler, und am Mittwoch, den 24. März, wurde zum Besten des „Hildebrandtstifts" im Saale der Singakademie eine Gedächtnißfeier für Eduard Hildebrandt veranstaltet.

Ein nicht sehr großes aber erlesenes Publikum war versammelt, die Koryphäen der Berliner Kunst, nicht bloß die Maler, auch Bildhauer und Architekten waren erschienen. Auch von der gegenwärtig hier versammelten Jury zur Beurtheilung der Dombau-Entwürfe bemerkte man Wilhelm Lübke und Gottfried Semper.

Zwischen Gewächsen erhob sich auf hohem Piedestale Hildebrandt's meisterlich getroffene Büste. Zu Füßen derselben auf schwarzem Kissen — ein verzeihlicher Tribut an den Ehrgeiz des Lebenden — seine zahlreichen Ordensdekorationen und gewonnenen Auszeichnungen. Der Domchor leitete die Feier mit einem Choralgesange („Wenn ich einmal soll scheiden") ein. Alsdann hielt Professor Ludwig Eckardt den Festvortrag, in welchem er die ganze bekannte „Freischützkaskadenfeuerwerksmaschinerie" seiner Rhetorik spielen ließ. Er lieferte ein Meisterstück enkomiastischer Beredsamkeit, wennschon nach dem bekannten Schulrecept, das Objekt der absoluten Verherrlichung auf einen Isolirstuhl zu stellen, und dann vor ihm auf die Knie zu fallen, wo es denn nicht verfehlt, Einem sofort hoch und bald auch erhaben zu erscheinen.

Der Landschafter sei, so führte er einleitend aus, ein ächtes Kind des neunzehnten Jahrhunderts; wo die historische Kunst rückwärts in die Geschichte, greife er vorwärts (nicht noch weiter rückwärts?) in die Natur; er blicke nicht mit Schiller auf das Werden, sondern wie Göthe auf das Sein. (Kraft dieses hier übermäßig zugespitzten Gegensatzes gilt uns Göthe aber als der vollendete Mensch des 18., Schiller dagegen als der Herold des 19. Jahrhunderts!) Es folgte nun eine reich ausgeschmückte Erzählung von Hildebrandt's Lebens- und Entwickelungsgange, in deren Verfolg die Anknüpfung seines Ingeniums an alle ihm nahe gekommenen, seiner Natur homogenen Elemente nachgewiesen wurde. Den Schluß der Rede bildete eine doppelte Erörterung über die ästhetische Stellung Hildebrandt'scher Kunst. Man unterscheide epische, lyrische und dramatische Landschaft. (Wenngleich ein diesen in der Dichtkunst hervortretenden Verschiedenheiten in gewissem Sinne analoger Unterschied — mit sehr verschwimmenden Gränzlinien — besteht, so ist der fundamentale Maaßstab für die landschaftliche Kunst ohne Frage in den Worten Vischer's gegeben (§ 698): „Ihr allgemeiner Charakter ist ein musikalischer oder lyrischer" und „der Maler, dessen Landschaft nicht so auf uns wirkt, daß uns irgendwie zu Muthe wird, hat nichts geleistet"). Preller, Lessing, Achenbach können als ihre Vertreter gelten. Hildebrandt sei auch ein Dramatiker, „freilich in einem ewigen Monologe." (Ein bedenkliches Lob! Impotenz und Langweiligkeit müßten alsdann seine hervorstechendsten Eigenschaften, löblich allein der auf Großes gerichtete Wille sein.) Ferner wurde sein Verhältniß zu Idealismus und Realismus untersucht. Er sei nicht Realist in dem Sinne, daß er die Natur trocken und geistlos abschreibe, er sei nicht Idealist, der ein geträumtes Licht über geträumte Formen gieße: sein Standpunkt sei der „Ideal-Realismus" (bekanntlich Herrn Eckardt's salomonische Erfindung, um den Wortstreit über Idealismus und Realismus zu schlichten). Hildebrandt gehöre, so schloß in begeisterter Apostrophe an den Geist des Dahingeschiedenen der Redner, von nun an nicht mehr den Freunden, sondern als der Unsterblichen Einer der Kunstgeschichte, die über eines ihrer glänzendsten Blätter dereinst mit goldenen Buchstaben schreiben werde: „Eduard Hildebrandt, der Maler des Kosmos." — Auf einige andere Gedanken des Vortrages zurückzukommen, wird sich uns vielleicht bald Gelegenheit darbieten.

Nach einem abermaligen Gesange des Domchors, der wohl etwas geschmackvoller hätte gewählt sein können, brachten die Freunde dem Verblichenen mit schlichten Versen drei Kränze: dem braven Manne einen Eichenkranz, dem treuen Freunde einen Rosenkranz, dem großen Künstler einen Lorbeerkranz, mit dem das Haupt der Büste geschmückt wurde. Mit kurzem Gesange schloß die Feier, für deren Veranstaltung man den eifrigen Freunden des heimgegangenen Meisters zu Danke verpflichtet bleibt. B. M.

B. M. **Berlin. Rudolph Henneberg's „Jagd nach dem Glück" und E. Müller's „Nymphe und Amor",** diese beiden Hauptwerke der letzten akademischen Ausstellung im Gebiete der Malerei und der Plastik, sind von dem „Verein der Kunstfreunde im preußischen Staate" in seiner Generalversammlung am 4. März d. J. durch Zuerkennung der Preise aus dem Legat des v. Seidlitz'schen Stifts ausgezeichnet worden.

Aus Wilna wird der Ostseezeitung berichtet, daß neuerdings wieder ein Theil des dortigen archäologischen Museums nach St. Petersburg abgeführt worden, so daß diese früher so reichhaltige Sammlung lithauischer Alterthümer jetzt als aufgelöst zu betrachten ist.

Zeitschriften.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. 1869. I. Heft.
Ueber in Spanien vorhandene Gemälde, Handzeichnungen und Miniaturen. Von G. F. Waagen. (Schluss.) — Gerhard David aus Brügge. Von Ernst Förster. — Zur Baugeschichte des Ordenshaupthauses Marienburg in Preussen. Von R. Bergau. — Hans Fries. Von Ed. His-Heusler. — Johannes Butzbach's Libellus de preclaris picture professoribus. Von Alwin Schultz. — Kleine Nachträge zu den Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Von Joseph Baader. — Documente über die Reiterstatue Cosimo's I. von Giovanni Bologna. Von J. Semper. — Bibliographie und Auszüge.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 42.
Die kirchl. Alterthümer des Welfenschatzes. Von Fr. Lippmann. — Programm der Musterausstellung der österr. Kunstgewerbe 1871. — Zur Frage des Frauenerwerbs. — Der technolog. Unterricht in England, Frankreich, Belgien etc.

Christliches Kunstblatt. Nr. 3.
Literatur: Römische Schlenbertage von H. Almers. — Die Stiftskirche zu Feuchtwangen.

Mittheilungen d. k. k. Centralcommission. März—April.
Die Urform der röm. Basilika. Von Franz Reber. (Mit 3 Holzschnitten). — Das Melkerkreuz. Von E. Fr. von Sacken. (Mit Abb.). — Die Wallfahrtskirche Maria-Zell in Steyermark. Von H. Petschnig. — Zwei alte Wehrthürme zu Mals in Tirol. Von Ph. Neeb. — Der Purgstall von Mösendorf. Von Dr. Kenner. (Mit 4 Holzschnitten.) — Beschreibung eines alten mit Miniaturen reich ausgestatteten Gebetbuches in der Gymnasial-Bibliothek zu Botzen. Von Karl Atz. — Das romanische Portal zu Hulein in Mähren. Von F. X. Segenschmied. (Mit 1 Holzschnitt.) — Die gothische Kirche zu Katharein in Mähren. (Mit 4 Holzschnitten). — Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst. Von Dr. Karl Lind. (Mit 1 Holzschnitt.)

Gewerbehalle. 3. Heft.
Kunstarbeiten in Eisen. Von Jak. Falke. Mit Abb. — Roman. Kämpfergesims aus Münzenberg und aus der Johanniterkirche in Niederweisel. — Frühgoth. Hohlkehlenornamente aus der Abtei von Larchand. — Modernes: Goth. Brunnen für Gußeisen mit Details. Wasserrinne von der neuen Oper in Paris; Runder Tisch, Stuhl und Bettgestell; Buffet; Kronleuchter für Bronze, Prachtvase für das pompej. Haus des Prinzen Napoleon; Teppichmuster; Messer aus Norwegen und Persien und kleiner Dolch aus Spanien mit Details; Marmorkamin.

Chronique des Arts. Nr. 10 u. 11.
L'inventaire et les catalogues du Louvre. — Les travaux de Notre-Dame. — Eugène Laval.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 5.
Journal d'un Archéologue: Alost; l'ancien Hôtel de ville. — Bondewyns — Corneille Floris III.

Eingesandt.

Eine für die Malerei, insbesondere für den monumentalen Zweig derselben höchst wichtige Erfindung ist durch den Landschaftsmaler Heinrich Trenk in Bukarest gemacht worden. Derselbe, seit Jahren bemüht, eine Technik zu erfinden, mittelst welcher haltbare Bilder ohne Glanz zu erreichen wären, war so glücklich, seine Bemühungen durch ein in jeder Beziehung vollständig gelungenes Resultat gekrönt zu sehen.

Ein Stück Papier, eine Holzplatte geben ohne weitere Vorbereitung, gleichviel ob sie eine rauhere oder glattere Oberfläche haben, für die Farben der Trenk'schen Erfindung einen Malgrund, wie man ihn nicht besser wünschen kann und welcher nur von einer fein gekörnten Mörtelfläche übertroffen wird. Die Farben sind, vollkommen den Oelfarben gleich, dick angerieben, werden ebenso von der Palette weg vermalt, die Behandlung ist ganz dieselbe wie in Oel, nur kann man viel dünner malen, da auch die dünnste Farbenlage vollkommen deckt, in Folge dessen immer alla prima gemalt werden kann. Mit dem Trocknen, welches der Maler nach Belieben verzögern oder beschleunigen kann, erlangen die Bilder ein mattes pastellartiges Aussehen und können in jeder Richtung betrachtet werden. Alle in der Oelmalerei gebräuchlichen Farben können verwendet werden; ich habe in Trenk's Atelier eine Farbentabelle gesehen, worauf sogar Farben, die von der Palette in der Regel wegen der Unhaltbarkeit verpönt sind, seit einem Jahre auch nicht die kleinste Veränderung erlitten haben.

Nach dem Trocknen sind die Farben gleich so fest, daß das Gemälde trocken vom Staube gereinigt werden kann, nach einigen Wochen kann aber schon alle Unreinigkeit durch Waschen entfernt werden.

Es wäre zu wünschen, daß diese Art Malerei, welche Fresko-, Stereochromie- und Wachsfarben-Malerei aus dem Felde zu schlagen berufen scheint, bald in Gebrauch käme; ich glaube den Künstlern einen Dienst erzeigt zu haben, wenn ich sie auf diese Erfindung aufmerksam mache.

Trenk wird nächstens ein auf eine portative Mörteltafel gemaltes Bild zur Beurtheilung nach Wien senden.

Bukarest, Februar 1869.

Carl Szathmári,
Hofmaler S. Hoheit des Fürsten
Karl von Rumänien.

Inserate.

Heft 7 der Zeitschrift für bildende Kunst nebst Nr. 13 der Kunst-Chronik wird Freitag den 16. April ausgegeben.

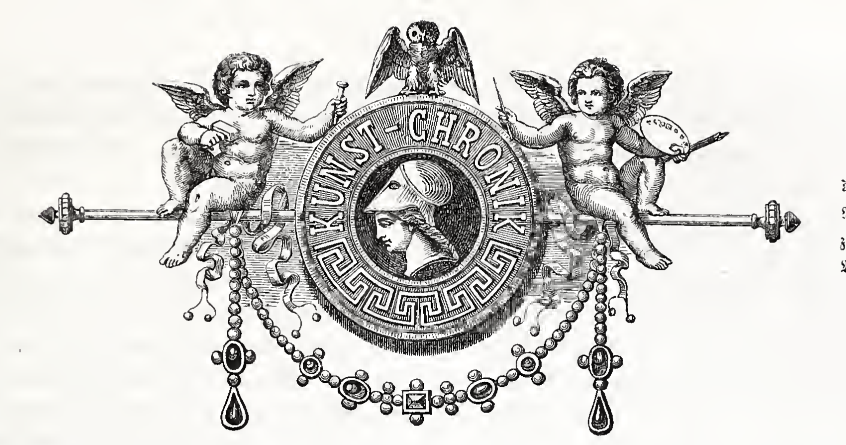
Hierzu eine Beilage von Ernst Arnold in Dresden.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

16. April.



Nr. 13.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die Versteigerung der Galerie Delessert.

Paris, 20. März 1869.

Unser geehrter Freund und Mitarbeiter Wilhelm Bürger, der seit Wochen an einer schmerzlichen Krankheit darniederliegt, hat im Februarheft des laufenden Jahrgangs der „Zeitschrift" die Leser bereits mit den Schätzen der Galerie Delessert vertraut gemacht und auf deren Verkauf vorbereitet. Er hat damit die angenehmere und lohnendere Hälfte der Aufgabe — den rein künstlerischen Theil derselben — vorweggenommen und Ihrem gewöhnlichen Pariser Berichterstatter die andere Hälfte überlassen, den Verlauf der während der verflossenen Woche stattgefundenen Versteigerung zu erzählen. Der Rahm ist abgeschöpft, die Milch ist übrig geblieben, und zwar die saure Milch des menschlichen Unverstandes. Wir sagen nichts Neues, wenn wir es aussprechen, daß derartige große Bilderversteigerungen, wie wir sie in Paris periodisch wiederkehren sehen, sich je mehr und mehr von dem Charakter künstlerischer Festlichkeiten entfernen und den der frivolsten Spielwuth und Schaustellung gedankenloser Verschwendung annehmen. Allerdings bleibt es jedem, der ernstere Genüsse sucht, unbenommen, während der Tage der vorhergehenden Ausstellung die einzelnen Meisterwerke zu prüfen und, soviel als möglich, sich von dem umgebenden Gedränge und Lärm abschließend, unbeirrt in sich aufzunehmen und zu genießen. Aber im entscheidenden Augenblicke drängt sich die Menge mit krankhafter Neugier hinzu, Eindrücken entgegensehend, welche die engste Verwandtschaft haben mit der Aufregung, die man um die grünen Tische von Homburg und von Wiesbaden sucht. Den Glücklichen dieser Welt, welchen vergönnt ist, thätigen Antheil zu nehmen an dem gefährlichen Spiele, scheint weit weniger daran zu liegen, ihre Sammlung mit einem seltenen Meisterstück, einem Werke der Kunst, daran ihre Seele hängt, zu bereichern, als vielmehr einen passenden und anständigen Vorwand zu finden, sich mit einem ebenbürtigen Gegner zu messen und ihn aus dem Felde zu schlagen. Ist der Kampf, der zum Schlusse gewöhnlich ein Zweikampf wird, mit besonderer Hartnäckigkeit, mit glänzenden Ausfällen, z. B. einem Gebote von zehntausend Franken auf einmal, und schließlich mit Erfolg durchgeführt, und ist die Summe eine sehr bedeutende, womöglich eine unsinnige, so lohnt den beharrlichen Sieger auch wohl ein donnerndes Beifallklatschen, das von der Tribüne erschallt; und welcher Lohn kann süßer sein? Ist der glückliche Besitzer von seinem Taumel erwacht, und sieht er des andern Morgens ernüchtert und mit kaltem Blute das theuer errungene Kleinod an seiner Wand hängen oder auf der Staffelei stehen, so entdeckt er möglicher Weise, daß das Bild ihm gar nicht taugt, oder daß es irgend einen gröblichen Fehler hat; er gesteht sich ganz im Stillen, daß er ungefähr dreimal so viel dafür gegeben hat, als es wirklich werth sein mag, und kann nun den Ueberschlag machen, wie hoch ihm, in klingender Münze, der gehabte Triumph zu stehen kommt. — Die Galerie Delessert — abgesehen von den neuen, mit sehr zweifelhaftem Geschmacke ausgewählten Bildern — glänzte hauptsächlich durch einige vorzügliche Niederländer des 17. Jahrhunderts, stand jedoch in dieser Beziehung hinter den 23 Meisterwerken der Galerie von San Donato (Demidoff) um ein Beträchtliches zurück; eine Perle aber besaß sie, wie keine der berühmten Sammlungen, die in den letzten zwanzig Jahren unter den Hammer gekommen, sich einer ähnlichen zu rühmen hatte: ein ächtes und unbestrittenes Bildchen von Raffael's Hand. Seit 1843 besaß Hr. Delessert dieses Bildchen: die Madonna mit dem Christuskind,

aus dem Hause Orleans, davon ein Holzschnitt dem 5. Heft der „Zeitschrift“ des laufenden Jahrgangs beigegeben ist, und welches bei Gelegenheit der Besprechung des neuesten Werkes über Raffael, im 11. Heft von 1868, sich erwähnt findet als ein unbegreiflicher Weise in jenem Buche im Verzeichniß der raffaelischen Werke übergangenes Bild seiner Hand. Es gehört dieses Bildchen, von seltenem Reiz und von zarter Vollendung bei meisterlicher Freiheit der Behandlung, offenbar dem florentinischen Aufenthalt des der peruginischen Schule entwachsenen Urbinaten, und zwar wahrscheinlich dem Jahre 1506 an. Die Schönheit der Linien, das Schwungvolle der ganzen Komposition, der innige Ausdruck der mütterlichen Theilnahme in der Jungfrau, der Adel und der Ernst in dem kindlichen Kopf des Heilands: alles zeigt sehr unverkennbar die hohe Begabung des jugendlichen Meisters, der bestimmt war, alle Keime, die in der umbrischen Schule schlummerten, zu der reichsten Entfaltung zu bringen. Groß und ungetheilt war denn auch der Beifall, der diesem Werk zu Theil wurde, und denen, die dem geistigen Element die erste Stelle in der Kunst eingeräumt sehen wollen, schien für dieses Mal der Triumph der italienischen Schule eine ausgemachte Thatsache. Man sprach von hohen Preisen, die für das Bildchen schon geboten, von noch höhern, die es in der Versteigerung sicher erreichen würde, man gefiel sich darin, die Galerien oder die Liebhaber zum Voraus zu nennen, die sich darum streiten würden, und erwartete mit Ungeduld den entscheidenden Augenblick. Da aber zeigte sich wieder einmal das Nutzlose und Eitle solcher Berechnungen: denn beim Aufgebot des Bildes machte sich vom ersten Augenblick an eine sichtliche Zögerung, Unentschlossenheit und Kälte bemerkbar, so daß dasselbe schließlich und nicht ohne Mühe den Preis von 150,000 Frcs. erreichte und dabei stehen blieb: kein verächtlicher Preis, allerdings, aber doch dem nicht entsprechend, dem man entgegengesehen hatte. In die wahrscheinlichen Ursachen dieses relativen Mißerfolges eindringen zu wollen, würde uns viel zu weit führen. Der Hauptgrund liegt wohl jedenfalls in dem übertriebenen Preise, der als eine ausgemachte Sache angenommen war und Manchen veranlaßt haben mochte, diese Nummer von vornherein von seiner Liste zu streichen. Was z. B. den Direktor der englischen Nationalgalerie betrifft, so war er ernstlich ungehalten über diese „unnatürliche Steigerung der Preise“, und verzichtete zum Voraus auf das von ihm bewunderte Bildchen, aus Grundsatz und gleichsam als Gegendemonstration. Dem Herzog von Aumale, der, wie man behauptet, einen unbegränzten Auftrag gegeben, scheint das Bildchen zugefallen zu sein. Der Käufer, wer er auch sei, darf sich schmeicheln, das verhältnißmäßig billigste Bild der ganzen Sammlung erworben zu haben.

Unmittelbar auf den Raffael folgte der A. Cuyp, eine Gruppe von Kühen auf einem Hügel, ein durch die warme Beleuchtung bestechendes Bild, aber keineswegs ein Cuyp vom ersten Range. Im Nu ging dieses Bild auf 92,000 Fr. und ward zu diesem gewaltig hohen Preise zugeschlagen.

Der Erfolg des zweiten Tages übertraf den des ersten. Nr. 36, das Innere einer holländischen Stube mit vier Figuren, von Peter de Hooghe (möglicher Weise auch von dem Delft'schen van der Meer, dessen Name vielfach genannt wurde), ein Bild, das, trotz aller seiner Vorzüge, Niemand auf die Hälfte des Raffael geschätzt haben würde, erreichte, Dank der menschlichen Verkehrtheit und einer jener unberechenbaren Zufälligkeiten, die in solchen Versteigerungen immer eine Rolle spielen, genau den Preis der Madonna aus dem Hause Orleans. Man hat uns so lange und so beharrlich von den Vorzügen, ja von der Ueberlegenheit des Delft'schen van der Meer unterhalten, daß dieser liebenswürdige und interessante, aber immerhin untergeordnete*) Meister in der Schätzung der Liebhaber zu Peter de Hooghe in ein ähnliches Verhältniß getreten ist, wie Hobbema zu Ruysdael, Hobbema, dem jedoch von einsichtsvolleren Liebhabern noch immer keineswegs ein unbedingter Vorzug vor dem unerreichbaren Ruysdael eingeräumt wird. So viel aber ist gewiß, daß die über Nr. 36 geäußerten Zweifel dem Bilde so wenig Schaden thaten, daß dasselbe, wo nicht wegen, doch trotzdem den unsinnigen Preis von 150,000 Fr. erreichte. Der unbestrittene Peter de Hooghe, ein holländisches Wohnhaus mit Hof und Garten, ein vortreffliches Bild, wurde dagegen für 42,000 Fr. zugeschlagen. — Den höchsten Triumph aber feierte David Teniers, dessen Fischmarkt, allerdings ein vortreffliches Bild, ohne jedoch zu seinen Meisterwerken zu gehören, auf die unerhörte Summe von 159,000 Frs. gesteigert wurde. Die Anhänger der flandrischen Schule und des Realismus, die Apostel des Erfolges jubelten: Teniers hat Raffael geschlagen! Peinlich berührt dagegen war man in dem Lager derer, die den Cultus des Ideals festhalten; denn wenn auch selbstverständlich ein solcher Erfolg ohnehin nicht das Mindeste beweist, so ist er doch ein unverkennbares Zeichen der Richtung, nach der die Geister sich bewegen auf allen Gebieten des Lebens, und ganz im Stillen muß man sich doch gestehen: ja, das Edle läßt die Mehrzahl kalt, das Ideal ist gering geschätzt, wo nicht gar verpönt, das Gemeine aber, von der Mode in Schutz genommen, ist an der Tagesordnung.

Wo einmal die Stimmung so hinaufgeschraubt ist, daß solche Preise bezahlt werden, da kommt jeder einzelnen Nummer die Uebertreibung zu Gute, und jedes, auch das Unbedeutendste, nimmt Theil an der Gunst, in der das Ganze steht. Der Name des Besitzers wird dann zum

*) Das ist nun doch wohl wieder nach der andern Seite hin ein zu starker Ausdruck. A. d. Red.

Adelsbrief, die Benennungen, die im Kataloge stehen, werden von einzelnen naiven Liebhabern buchstäblich genommen, und ein häßlicher, zahnlückiger Dietrich'scher Greisenkopf wird unter dem Namen Rembrandt mit 5300 Frs. bezahlt, was weder der Preis eines Originals, noch der einer Kopie ist; eine unächte Rubens-Skizze wird auf 13,000 Frs. getrieben, Brakelaer und Koekkoek unter den Neuern erreichen hohe Preise, und man reißt sich um den Auswurf der Sammlung, denn Jeder will etwas aus der Galerie Delessert mit heim bringen. Es kann nicht in unserer Absicht liegen, ein vollständiges Verzeichniß der 210 Bilder mit ihren Preisen zu geben, aber das Bedeutendste mag hier Platz finden. Außer den schon angeführten Bildern brachte:

Nr. 22. A. van Dyck, Bildniß des Michel L. Blon 15,500 Frs.
30. J. van der Heyden, ein Platz in Köln, 40,000 Frs.
31. Derselbe, Ansicht einer holländischen Stadt, 16,500 Frs.
28. Greuze, Bildniß Wille's, 29,000 Frs.
33. Hobbema, Inneres eines Waldes, 40,000 Frs.
107. Ph. Wouwerman, Lagerscene, 26,500 Frs.
68. Isaak van Ostade, ländliche Wohnung, 13,000 Frs.
96—97. Will. van de Velde, Seestücke, 12,500 und 14,500 Frs.
9. Berghem, eine Heerde durchschreitet einen Fluß, 11,000 Frs.
4. Backhuysen (W. van de Velde), bewegtes Meer, 18,200 Frs.
13. J. Both, Sonnenuntergang, 18,000 Frs.
67. Adr. van Ostade, Brustbild einer alten Frau, 22,000 Frs.
90. H. Terburgh, Inneres mit drei Figuren (sehr verdorben), 30,000 Frs.
91. H. Terburgh, junges Mädchen, trinkend, 45,000 Frs.
66. Ad. van Ostade, holländische Tanzunterhaltung, 23,500 Frs.
112. J. Wynants, Landschaft mit Bach, 51,000 Frs.
111. J. Wynants, Landschaft mit Schweineheerde, 33,500 Frs.
80. J. Ruysdael, Landschaft mit Wasserfall, 15,500 Frs.
210. Wickenberg, schwedische Winterlandschaft, Kinder mit Schlitten, 12,000 Frs.
192. Saint-Jean, von Lyon, Blumen und Früchte, 16,500 Frs.
180. Meissonier, die Schachpartie, 27,000 Frs. Es ist dies das vielbewunderte Bildchen von der Ausstellung des Jahres 1841; vgl. „Zeitschrift" I. Band, 1866, S. 177.
Nr. 181. Meissonier, die Liebhaber, 40,000 Frs.
128. Bonington, Franz I. und seine Schwester im Schloß von Blois, 31,000 Frs.
127. Rosa Bonheur, 1845, Vieh auf der Weide, Normandie, 15,500 Frs.
136. Paul Delaroche, heil. Cäcilie, 21,000 Frs.
173. Leys, eine alte Spitzenklöpplerin, 18,000 Frs.

Pradier's Phryne, lebensgroße Marmorstatue, wurde für 11,000 Frs. verkauft.

Der Gesammtertrag dieser Versteigerung belief sich (ohne die 5%) auf 1,769,330 Frs.

O. Mündler.

Korrespondenzen.

Newyork und Boston, Anfang Februar 1869. (Schluß.)

Noch ein kurzer Bericht über die Ausstellung der National Academy of Design und meine lange Korrespondenz ist zu Ende.

Der schon früher von mir mitgetheilte Ausspruch hiesiger Kritiker, daß die Ausstellungen der Akademie von Jahr zu Jahr schlechter würden, hat sich diesmal glänzend bestätigt. Die Ausstellung ist die langweiligste, bedeutungsloseste und schlechteste, die ich noch in den Sälen der Akademie gesehen habe. — Ein großer Theil des Raumes ist eingenommen von der zweiten Ausstellung der amerikanischen Gesellschaft der Aquarellisten. Die meisten dieser Aquarelle kranken an dem Bestreben, das Charakteristische der Wasserfarbe zu verwischen und durch sie die volle Pracht und Glut der Oelfarbe zu erreichen — ein Bestreben, daß durch hinzutretende allgemeine künstlerische Impotenz noch verderblicher gemacht wird. Die anziehendsten Stücke der Sammlung sind gerade die kleinsten, fast farblos gehaltenen Skizzen.

Dasselbe gilt von den ausgestellten Oelgemälden. Ich habe mir in meinen Katalog nur vier angemerkt, davon nur eines von einem hiesigen Künstler, ein „Schaafstück" von Tait. Die übrigen drei sind „die Elfen" von Steinbrück (im Besitz von Marshall O. Roberto, New-York): „Ein Kardinal, nebst Gefolge" von A. Guerra und „die römische Campagna" von A. Hamm, 1859.

Im südlichen Saale der Akademie ist jedoch eine Anzahl von Bildern vereinigt, welche für den Besuch reichlich entschädigt. Es ist dies eine Gruppe von Werken von zwei im verflossenen Jahre gestorbenen Mitgliedern — Charles Loring Elliot und Emanuel Leutze.

Charles Loring Elliot war der beste Portraitmaler Amerika's, und ich glaube nicht, daß es zu viel gesagt ist, wenn die Amerikaner die Behauptung aufstellen, er sei auch in Europa nicht übertroffen worden. Unter dem viertelhundert ausgestellter Portraits sind allerdings nicht alle sich gleich. Zumal die ganzen Figuren scheinen mir weniger gelungen. Ganz vorzüglich sind aber einige Köpfe

älterer Männer, und wenn von ihm behauptet worden ist, daß er hauptsächlich in der Darstellung dieser excellirt habe, so liefert ein herrliches Portrait eines Knaben den Beweis, daß er auch die weichere, weniger charakteristische Jugend wiederzugeben verstand. Absolut schauderhaft dagegen ist eine Landschaft, wie der Katalog versichert, die einzige, welche der Künstler je gemalt hat. Elliot wurde im Jahre 1812, in Scipio, im Staate Newyork geboren, war ein Schüler von Trumbull, studirte fleißig an Bildern von Gilbert Stuart, war nie in Europa und hat über 700 Portraits gemalt.

Von Leutze ist nicht viel da und das wenige nicht von hervorstechender Bedeutung. Vier Portraits, darunter sein eigenes und dasjenige des Künstlers Whittredge (volle Figur in spanischem Kostüm); „Erstürmung eines Teocalli"; „John Knox vor Maria Stuart"; „Besitzergreifung Marylands durch Lord Baltimore"; „der Bilderstürmer" und „Kuno von Sayn".

Endlich habe ich noch einer vor Kurzem in Boston stattgehabten Auktion zu erwähnen, der bedeutendsten welche, wie man sagt, überhaupt hier noch je gehalten worden ist. Das will allerdings nicht viel sagen, da man hier gewöhnlich nur das miserabelste Zeug auf Auktionen zu sehen bekommt. Ich notire Ihnen nur die Preise derjenigen Bilder, welche für Sie besonderes Interesse haben. Die Preise (die immer die Rahmen mit einschließen) waren durchgängig sehr schlecht. „Rêverie" von Moritz Calisch 200 Doll. —; Louis Toussaint „die langweilige Vorlesung" 115 Doll. —; Andreas Achenbach „Fischerbote bei Scheveningen" (auf 2500 Doll. geschätzt) 1425 Doll. —; Carl Hoff „der Abschied" 320 Doll. —; Jernberg „der faule Koch" 103 Doll. —; C. Irmer „der Rhein bei Düsseldorf" 250 Doll. —; C. Hoguet „Küste der Normandie" 275 Doll. —. Ein großes Bild des berühmten englischen Koloristen E. S. Cobbett, „die Aehrenleser" ging zu 530 Doll. weg; „Landschaft mit Schaafen" von Verboeckhoven zu 255 Doll.; eine sehr schöne „persische Dame" Cesare dell' Acqua's zu 205 Doll. Ein großes Blumenstück von Robie und „der große Kanal in Venedig" von Ziem wurden zurückgezogen, da sie nicht auf Preis zu bringen waren. **K.**

Nürnberg, März 1869.

R. B. Obgleich Nürnberg vorzugsweise Fabrikstadt ist, herrscht gegenwärtig daselbst doch auch eine künstlerische Thätigkeit, welche zum großen Theil an die unter A. v. Kreling's Leitung in höchster Blüthe stehende Kunstschule sich anschließt.

A. v. Kreling selbst arbeitet, mit zweien seiner Schüler, sehr fleißig an einem figurenreichen, großen öffentlichen Brunnen, welcher in der Erzgießerei von v. Miller in München in Bronze ausgeführt werden soll. Sein Kepler-Denkmal geht in der Erzgießerei von Lenz und Heroldt in Nürnberg baldiger Vollendung entgegen. Nach den Entwürfen Kreling's und unter seiner speziellen Leitung haben die Gebr. Klauß wieder eins der neuen, etwa 5 Fuß breiten und 30 Fuß hohen gemalten Fenster mit meist lebensgroßen Darstellungen aus dem Kreise des neuen Testamentes für die Kirche in Kempten vollendet.

Prof. C. Raupp hat ein großes Bild ausgestellt: „die Preußen kommen," eine Scene aus dem Kriegsjahre 1866. Landleute, welche mit der Heuerndte beschäftigt sind, werden durch die von einem herbeieilenden Knaben überbrachte Nachricht von dem Einrücken feindlicher Truppen in ihr Dorf in höchste Bestürzung versetzt. Das Bild ist wegen der entschieden ausgesprochenen Charakteristik aller Gestalten leicht verständlich, ist vortrefflich komponirt, sehr korrekt gezeichnet und hat jene naturalistische Farbengebung und vollendete Technik, welche die Schüler C. Piloty's in so vortheilhafter Weise auszeichnet. Von besonderem Reiz ist auch die mit großer Liebe behandelte Landschaft, deren Stimmung, aufziehendes Gewitter, dem Hergang im Vordergrunde des Bildes in trefflichster Weise angepaßt ist.

Prof. C. Jaeger, welcher durch seine von Bruckmann in München auf photographischem Wege vervielfältigten Kartons mit Darstellungen aus Schiller's Dichtungen auch in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, hat wieder einen Karton derselben Folge vollendet, welcher die Worte: „Erröthend folgt er ihren Spuren" aus Schiller's Lied von der Glocke zur Anschauung bringt. Ein von der Jagd heimkehrender, frischer Jüngling folgt, einen Blumenstrauß in der Hand, seinem Mädchen, welches von dem Hunde in vertraulicher Weise bereits begrüßt wird. Die Gestalt des Mädchens ist mit feinem Gefühl für Schönheit und Grazie gezeichnet und bis in alle Details hinein mit Verständniß durchgebildet. Auch die Landschaft ist sehr schön. Die Ausführung des Kartons ist eine meisterhafte; der Künstler hat mit der Kohle gleichsam gemalt.

Hofrath Prof. F. C. Mayer hat wiederum mehreren seiner bekannten und beliebten mit Sinn für das Malerische aufgefaßten und mit größter Präzision gezeichneten Interieurs älterer Baulichkeiten vollendet, und arbeitet jetzt an einem größeren Bilde, einer Ansicht des höchst malerischen Hofes des ehemaligen Tucher'schen Landhauses in der Hirschelgasse zu Nürnberg.

Der Schlachtenmaler L. Braun ist im Auftrage des Großherzogs von Mecklenburg mit der Vollendung eines großen Bildes beschäftigt, welches die Revue der feindlichen, Nürnberg im Jahr 1866 okkupirenden Truppen darstellt. Braun hat seine für einen Künstler stets schwierige und undankbare Aufgabe, die Darstellung vieler Portraits auf einem Bilde, mit großem Geschick gelöst. Er hat den Moment erwählt, da der Großherzog Orden an seine Officiere vertheilt, welcher ihm gestattet, die

großen Truppenmassen in kleinere Gruppen zu zerlegen und in dieselben mehr Leben und Bewegung zu bringen. Im Hintergrunde sieht man die Stadt Nürnberg mit ihren Thürmen und ihrer hochragenden Burg. Die Portraits sind sehr individuell und ohne Zweifel ähnlich. Besonderes Geschick zeigte der Künstler, welcher Studien halber den deutsch-dänischen Krieg mitgemacht hat, in der Darstellung der Pferde, deren charakteristische Bewegungen er genau beobachtet hat und trefflich zu zeichnen versteht. — Ein anderes schönes Bild desselben Künstlers stellt eine Ernte in Mecklenburg dar. Vier kräftige Pferde ziehen einen hochbeladenen Getreidewagen. Verschiedene Leute sind mit Aufladen des Getreides beschäftigt. Der junge Besitzer, auf einem edlen Rosse, einen großen schönen Hund neben sich, läßt von einem Verwalter sich Bericht erstatten. Das Bild fesselt durch seine große Naturwahrheit und künstlerische Durchführung.

Ein junger Architekturmaler, Max Bach aus Stuttgart, hat eine Sammlung kleiner Ansichten von Nürnberg in malerischen Original-Radirungen begonnen, welche in zwanglosen Heften à 5 Blatt erscheint. Bach stellt in diesem Werke, neben einigen interessanten älteren, jetzt nicht mehr vorhandenen Gebäuden, vorzugsweise die höchst malerischen alten Befestigungswerke Nürnbergs dar, welche mit ihren Mauern, Thürmen, Thoren und Gräben, historisch und malerisch gleich werthvoll, der alten Reichsstadt Nürnberg vorzugsweise den ihr eigenthümlichen Charakter verleihen.

Düsseldorf, Ende März.

B. Von der außerordentlichen Thätigkeit unserer Künstlerschaft kann man sich einen Begriff machen, wenn man erfährt, daß im Jahre 1868 von der Bilderversendungskommission des hiesigen Künstler-Unterstützungsvereins über zwölfhundert Gemälde an auswärtige Kunst-Ausstellungen verschickt worden sind, wobei sich also nicht einmal die auf Bestellung ausgeführten und gleich an den Ort ihrer Bestimmung abgegangenen befinden. Auch ein Besuch unserer beiden Permanenten Ausstellungen legte in den letzten Wochen von dieser Thätigkeit beredtes Zeugniß ab. Selten sind gleichzeitig oder kurz nach einander so viele interessante Bilder dort zu sehen gewesen und jedes Genre mit Ausnahme der Profan-Geschichtsmalerei hatte seine würdigen Vertreter gefunden. In der biblischen Geschichte war es A. Graß, ein Schüler Ed. Bendemann's, der seine Ausbildung jüngst in Rom vollendet hat, welcher in „Christus bei Martha und Maria" ein beachtenswerthes Streben nach Vollendung in Zeichnung und Farbe bekundete, wobei allerdings die Frische und Ursprünglichkeit der Darstellung einigermaßen verloren gegangen war. Von den Schlachtenbildern versetzte uns die Attacke Preußischer Husaren auf Oesterreichische Jäger bei Aschaffenburg von Emil Hünten mit lebendiger Anschaulichkeit in den Krieg von 1866, während uns eine Gefechtsscene von seinem ehemaligen Schüler Moritz Blanckarts die Zeiten der Befreiungskriege von 1813—15 zurückrief. Unter einer Menge tüchtiger Genrebilder zeichneten sich zwei Werke von Emil Volkers ehrenvoll aus, welche eine „Wallachische Schenke" und „Rumänisches Landvolk, zum Markte ziehend" darstellten und sowol durch die fremdartigen Gegenstände wie durch ihre schöne Farbe und solide Durchführung besonders ansprachen. Sehr originell war auch der „Brand im Zigeunerlager" von W. Hahn und von ernster Stimmung und charakteristischem Ausdruck die „Scene aus dem Nomadenleben der Polnischen Flößer" von Ernestine Friedrichsen, deren Talent uns schon mehrfach mit gleich lobenswerthen Schöpfungen erfreut hat. G. Stewer's „Vorüberziehendes Gewitter" litt unter einer gewissen Manierirtheit, ließ im Uebrigen aber die sichere Beherrschung der Technik und das leuchtende Kolorit dieses Meisters von Neuem zur Geltung gelangen. Ed. Gesellschap's „Vor der Christbescheerung", Salentin's „Am Sonntag" und Nordenberg's „Goldene Hochzeit" reihten sich den frühern Schöpfungen dieser rühmlichst bekannten Künstler ebenbürtig an und die Bilder von Fagerlin und E. Stammel zeichneten sich durch feine Ausführung und Individualisirung aus. Auch Sondermann, Leisten, Otto Rethel, Wischebrink und A. hatten lobenswerthe Genrebilder ausgestellt, während Clemens Bewer, L. Schäfer und E. Anders gute Portraits zur Anschauung brachten. Ganz hervorragende Leistungen aber hatten wir im Gebiet der Landschaft zu bewundern. Andreas Achenbach stand hier mit mehreren ausgezeichneten Werken wieder oben an, von welchen eine Ansicht von Scheveningen in einer eigenthümlich poetischen Abendstimmung, sowie ein Seestück das meiste Aufsehen erregten. J. Willroider und Joh. Hermes legten ein schönes Talent in fein gestimmten Bildern an den Tag und L. Kolitz erwies sich in seinem „Motiv aus Hessen" als ein genialer Schüler Oswald Achenbach's, dem er mit Glück nachstrebt. Eine „Abendlandschaft" von H. Lot bestach durch die ungemeine Wahrheit des Tones und August Keßler erwarb mit seinem ebenso betitelten Gemälde besonders durch eine schöne Komposition verdientes Lob. H. Ebel behandelt mit großem Erfolge Waldmotive, was um so mehr Anerkennung finden muß, als der schöne deutsche Wald leider immer seltener dargestellt wird, während täglich neue Vedutenbilder entstehen. Auch L. Fahrbach verfolgt eine ähnliche lobenswerthe Richtung, und W. Klein erweist sich in seinen verschiedenartigen Gemälden stets als einfach gediegener Künstler, der unbekümmert um äußere Erfolge seinem hohen Ziele zustrebt. — Ein sehr bedeutendes Talent sprach aus einer großen Landschaft von W. Lommen, die in breiter, verständnißvoller Behandlung ein einfaches Motiv zur schönsten künst-

lerischen Wirkung gelangen ließ. Auch die „Ungarische Pferdemühle“ von M. Munkacsy bewies eine reiche Begabung, die man den Skandinaviern Raßmussen und Geyerfeld gleichfalls zugestehen muß. Beachtenswerthe Bilder waren ferner die größern Schweizerlandschaften von Jungheim, von Raven, Robert Schulze und Winterfeld's „Am Chiemsee“. Alle aber wurden übertroffen durch E. Kröner's Gemälde, in denen wir Thiere und Landschaft mit gleicher Meisterschaft behandelt sehen, während A. von Wille Architektur, Figuren und Baumschlag ebenfalls trefflich wiederzugeben versteht und besonders auch in der Veranschaulichung des Mondlichtes glücklich ist, wie dies seine „Straße in Marburg“ von Neuem bewies. Von den Thierbildern von Jutz, Süß, Seibels und Burnier ist nur Rühmliches zu sagen. Namentlich fanden die Kühe des Letztern durch ihre schöne lichte Farbe gerechtfertigten Beifall.

Wenn wir die große Zahl mittelmäßiger Bilder mit Stillschweigen übergehen, so müssen wir doch noch in der Kürze die vorzüglichsten Werke erwähnen, die aus andern Städten eingesandt waren und die willkommenen Anlaß zu lehrreichen und interessanten Vergleichungen boten. Da ist zunächst Gallait's „Delila“ zu nennen, der sich eine Schafheerde von Verboekhoven auf's Würdigste anschloß. Letztere wurde aber, was die geniale Behandlung und frappante Lichtwirkung anbetrifft, weit übertroffen durch ein Gemälde von Gebler in München, welches denselben Gegenstand veranschaulichte und großes Aufsehen machte. Von den Genrebildern der Münchener Schule sprachen „Die Pfändung“ von Adolf Eberle, die „Ueberraschung“ von R. S. Zimmermann und die „Hopfenerndte“ von Rudolf Epp am meisten an. Manche andere hingegen bestätigten vollkommen den jüngst in diesen Blättern ausgesprochenen Tadel über die Flachheit und Gedankenlosigkeit der Gegenstände in nur zu deutlicher Weise. Wir dürfen indessen nicht verschweigen, daß derselbe auch bei vielen der hiesigen Genremaler sehr am Platze sein würde. — Zwei Kriegsscenen von F. Kayser in Berlin erschienen in der Farbe etwas bunt und für die Menge der Figuren und Pferde gar zu klein. Von großer Schönheit und poetischer Stimmung aber erwies sich die Abendlandschaft C. Fr. Lessing's, die als eines der neuesten Werke des berühmten Meisters besonderes Interesse hervorrief.

Schließlich müssen wir noch einmal auf die leidige Crefelder Konkurrenz-Angelegenheit zurückkommen. In der letzten Generalversammlung des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe“ wurde nämlich das auf dessen Protest erfolgte Antwortschreiben des Ausschusses des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins vorgelesen, welches den Vorwurf der „Willkür“ auf das Entschiedenste zurückweist, da die Beschlüsse „nach reiflicher Ueberlegung“ gefaßt worden seien. Nach einigen passenden Worten des Historienmalers Adolf Schmitz, welcher die eigenthümliche Logik des Briefes beleuchtete, indem er an historischen Beispielen nachwies, daß gewöhnlich gerade Akte der Willkür der reiflichsten Ueberlegung bedurften, beschloß man einstimmig, über das Schreiben zur Tagesordnung überzugehen, und dürfte die ganze Sache damit wol einstweilen ihr Ende erreicht haben, bis das zu erwartende neue Konkurrenzausschreiben die Gemüther wieder in Bewegung bringt, obgleich sich von den hiesigen Künstlern gewiß nur wenige zu einem abermaligen Wettkampf entschließen werden.

Nekrologe.

μ ϑ. **Ludwig Calamatta** starb am 8. März in Mailand, wo er seit der Einigung seines Vaterlandes die Professur der Kupferstecherkunst an der k. Akademie bekleidete. Er ward 1802 in Civita-Vecchia geboren und genoß Anfangs Unterricht bei Marchetti und Giangiacomo. Schon in jungen Jahren aber wanderte er nach Frankreich aus und schloß sich gleich seinen berühmten Landsleuten, den Italienern Paul Toschi und Paul Mercuri ganz entschieden der strengen französischen Kunsttechnik an, die eben durch den Deutschen Johann Georg Wille eine vielverheißende Renaissance erfahren hatte. An den Triumphen dieser neueren französischen Kupferstecherschule die, nebst den obgenannten, Namen wie Bervic, Boucher-Desnoyers, Henriquel-Dupont und die beiden deutschen Müller aufzuweisen hat, nahm Calamatta wacker Theil, so daß die Franzosen fortan ihn gerne zu den Ihrigen zählten. Allerdings gehört weitaus der größte Theil seiner Thätigkeit dem Adoptivvaterlande, Frankreich, an. Zuerst trat er im Salon 1827 auf mit „Bajazet und der Hirte“ nach Dedreux-Dorcy. Die wärmste Aufnahme fand 1834 sein vortrefflicher Stich nach jener Todtenmaske Napoleon's, die Dr. Antomarchi auf Sanct Helena genommen hatte. Sodann folgten die Hauptblätter: „Das Gelübde Ludwig XIII.“ nach Ingres und „Francesca da Rimini“ (1843) nach Ary Scheffer; dazwischen erschienen die Portraits von Paganini (1831) und vom Herzog von Orleans nach Ingres, von Lamenais nach A. Scheffer, Guizot nach P. Delaroche, Fourier nach Gigoux, vom König von Spanien nach Madrazzo. Später widmete er seinen Grabstichel auch alten Meistern der italienischen Kunstblüthe und veröffentlichte „die Vision des Ezechiel“ und „den Frieden“ nach Raffael. die „Mona Lisa Gioconda“ nach Lionardo da Vinci (1837) „die Cenci“ nach Giulio Romano (1857), daneben zwei Blätter nach Madou und Stevens und nach seinen eigenen Zeichnungen das Bildniß Ingres und zwei verschiedene von der George Sand. Wenn gleichwohl im Verhältnisse zu seiner Lebensdauer das Werk Calamatta's nicht zahlreich genannt werden kann, so gehören seine Stiche doch zu dem Besten, was die moderne Kupferstecherkunst aufzuweisen hat. In der subtilen Feinheit der Ausführung wurde er wol nur von Mercuri in der korrekten, zierlichen Zeichnung von Niemanden übertroffen; in Wiedergabe von Helldunkel und farbiger Tiefe aber hat es ihm kaum Einer gleich gethan. Calamatta's Tod reißt jedenfalls eine empfindliche Lücke in

die ohnedieß arg gelichteten Reihen der reproducirenden Kunst; und insbesondere besitzt Italien, daß auch Calamatta erst mit völlig ermüdeten Augen wiedersehen sollte, bisher keine jüngere Kraft, die vor diese Bresche treten könnte.

* ? * **Tobias Grießer,** ein Landschafter aus der Wiener Schule des Vormärz, an den sich seinerzeit manche schöne Hoffnung knüpfte, starb zu Innsbruck am 26. Februar. Er wurde durch die Heirath mit einer Witwe behäbiger Sonnenwirth. Auch Lithograph war er; der Stein nach dem berühmten Landsturm von J. Koch im Museum zu Innsbruck ist von ihm.

Personal-Nachricht.

Professor C. Bursian wurde als Nachfolger Göttling's an die Universität Jena berufen, um dort zugleich mit dem Lehrstuhl der klassischen Philologie auch die Direktion des archäologischen Museums zu übernehmen. Im Herbst siedelt er von Zürich in den neuen Wirkungskreis über.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

R. B. **Zur Baugeschichte von St. Peter in Rom.** P. v. Geymüller, ein junger deuscher Architekt, der gegenwärtig in Paris lebt, hat unter den zum Theil ungeordneten 8000 Blättern architektonischer Handzeichnungen der Uffizien zu Florenz nicht nur den bisjetzt nur unvollkommen, aus Medaillen, bekannten Originalplan Bramante's zum St. Peter in Rom, sondern auch noch 52 andere, bisher nicht beachtete Pläne anderer Meister zu demselben Bau aufgefunden, welche neues Licht über die Baugeschichte dieser größten und mächtigsten aller Renaissance-Kirchen verbreiten. Geymüller hat diese Zeichnungen vorläufig in einer kleinen Schrift: „Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom" (Karlsruhe 1868) beschrieben, hat dieselben aber auch photographiren lassen und gedenkt binnen Kurzem ein größeres Werk über Bramante's Entwurf zum St. Peter herauszugeben, welches genau darlegen wird, in wie weit derselbe bei der Bau-Ausführung festgehalten worden ist, und welche Aenderungen die späteren Architekten damit vorgenommen haben.

Die Kunstkammer S. K. H. des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen, von J. H. v. Hefner-Alteneck herausgegeben, ist (bei Bruckmann in München) bis zur siebenten Lieferung erschienen. Das neueste Heft dieses für die Kleinkunst des deutschen Mittelalters und der Renaissance überaus wichtigen, mit erfreulichem Luxus ausgestatteten Werke bringt auf Blatt 37—42 folgende Gegenstände: einen reichverzierten Henkelkrug vom Anfang des 17. Jahrh., ein Reliquiarium in Form eines Kopfes aus Kupfer getrieben, ciselirt und vergoldet, vom Anfang des 11. Jahrh., einen aus einem Hirschgeweih geschnittenen Dambrettstein von großer Seltenheit, aus derselben Zeit, zwei in Buchsholz geschnitzte Medaillons von stark erhabener Arbeit, aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. und wahrscheinlich von der Hand des Bildschnitzers Friedrich Hagenauer; einen prachtvollen Degen, mit Gold und Silber eingelegt aus dem Anfang des 17. Jahrh.; einen Reliquienbehälter aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. mit in Kupfer gravirtem reichen Bildwerk auf verschiedenfarbig emailirtem Grunde, dessen Details auf zwei Blättern wiedergegeben sind.

* **Fr. Lenormant** publicirte im letzten (26) Bande von C. Daly's „Revue générale de l'architecture", S. 7 ff. die Ergebnisse der Ausgrabungen und Studien auf dem Boden des alten Eleusis, welche sein verstorbener Vater 1859 begonnen und er selbst im Jahre 1860 fortgesetzt hatte. Der ausführlichen Arbeit sind vier Tafeln mit einem Gesammtplan und verschiedenen Detailaufnahmen beigegeben. Wir glauben die Architekten und Kunstfreunde Deutschland's auf diese neueste Bearbeitung der bis jetzt immer noch sehr unvollständig bekannt gewordenen merkwürdigen Ruinenstätte hinweisen zu sollen.

Rud. Weigel's Kunstauktion vom 3. Mai bringt verschiedene Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Aquarellen und Handzeichnungen zum Verkaufe, unter denen die des Herrn F. W. Schieck in Berlin den Hauptstock bildet. Der Katalog umfaßt 1687 Nummern, von denen 433 auf Handzeichnungen und Aquarelle fallen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Barmer Kunstverein eröffnete am Ostersonntage seine alljährliche vierwöchentliche Gemälde-Ausstellung. Die Kollektion der vorgeführten Kunstwerke ist ungewöhnlich vielseitig und schön und zählt bereits über 300 Nummern. Wahrscheinlich als Folge ziemlich namhafter Ankäufe auf den vorjährigen Ausstellungen des Vereins, begegnet man diesmal einer Menge ausgewählter Werke aus allen Gebieten der Malerei und klangvollen Namen fast aller deutscher Kunstschulen. Die Theilnahme des Publikums ist groß und der Besuch sehr lebhaft. Durch die wirksamen Bemühungen des Vereinsvorstandes und die in jedem Jahre wiederkehrenden Kunstausstellungen, ist das Interesse für das Schöne, und der Wunsch nach eigenem Besitz gediegener Kunstwerke unter unserer intelligenten und wohlhabenden Einwohnerschaft ganz ungemein geweckt, gekräftigt und erweitert worden. Auch in der eben eröffneten Saison dokumentirt sich dieser wieder in schlagender Weise, indem an den beiden ersten Tagen der Ausstellung nicht weniger als 24 Gemälde im Werthe von ca. 5560 Thalern (durchschnittlich 230 Thaler p. Bild) durch Private ausgewählt nnd angekauft wurden. Andere Ankäufe sind noch im Werke, und so wird denn ohne Zweifel der Hauptzweck des Vereins: die Förderung der ausübenden Kunst, sowie die Belebung und Verbreitung des Kunstsinns, auch in diesem Jahre seiner Erfüllung näher gebracht werden.

Die Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft wurde am 15. d. M. durch den Protektor des Künstlerhauses Erzherzog Karl Ludwig feierlich eröffnet. Näheres folgt im Ausstellungsbericht.

* **Die Genelli-Ausstellung des Oesterreichischen Kunstvereins** ist eine der interessantesten derartigen Ausstellungen, welche Wien bisher gesehen. Sie umfaßt nicht weniger als 64 Aquarelle, Zeichnungen und Stiche nach Werken des verewigten Meisters. Der Verein hat dadurch den zahlreichen Verehrern Genelli's ein wahres Fest bereitet.

Die Ausstellung des Kunstvereins zu Neapel, welche jüngst vom Prinzen Humbert eröffnet wurde, zählt 130 Nummern der Malerei und Skulptur. Für die Summe von 10,000 Lire wurden 29 Werke zur Verloosung angekauft. Auch Prinz Humbert hat Ankäufe in Aussicht gestellt. Der Verein nahm in den sechs Jahren seines Bestehens einen erfreulichen Aufschwung.

Vermischte Kunstnachrichten.

* ? * **Ein kunstreich geschmücktes Privathaus in Innsbruck** wird das des Herrn v. Ottenthal werden. Es soll die Bildnisse berühmter Männer aus der Tiroler Geschichte als Fresco-Zier bekommen. Auserkoren wurden dazu der Baumeister Wilhelm von Innsbruck, der Mathematiker Peter Aanich, der Minnesänger Oswalt von Wolkenstein, Friedrich mit der leeren Tasche und Andreas Hofer. Darüber die Mutter Gottes. Den Auftrag, die Fresken auszuführen, hat A. Plattner erhalten. Im Herbst soll Alles fertig sein.

Neue Form für protestantische Kirchen. Aus Bremen schreibt man der Augsb. Allg. Ztg.: „Die hiesige evangelische Remberti-Gemeinde wird einen Kirchenbau unter eigenthümlichen Umständen vornehmen. Auf Betrieb ihrer Prediger nämlich, namentlich des Dr. Manchot (eines geborenen Offenbachers), hat sie sich entschlossen, den Chor als unprotestantisch

zu beseitigen und den Abendmahltisch unter der Kanzel aufzustellen, mitten in die dieses Gedächtnißmahl feiernde Gemeinde hinein. Unter den eingegangenen Entwürfen war nur ein einziger ganz nach diesen Vorschriften zugeschnitten, dieser aber auch mit seltenem Glück; er erhielt den Preis, und bei der Oeffnung des Zettels stellte sich heraus, daß er den ausgezeichneten hiesigen Architekten, den Baumeister der neuen Börse, Heinrich Müller zum Urheber hat. Die neue Remberti-Kirche wird daher ein erster Versuch sein, protestantische Gotteshäuser aus der Idee des protestantischen Gottesdienstes heraus, abweichend von den überlieferten, wesentlich katolischen Typen zu gestalten."

Druckfehler.

In der Kunstchronik Nr. 12 S. 119. Sp. 1. Z. 32 v. o. lies: der „Hildebrandtstiftung" statt: Hildebrandtstifts.

S. 116 Sp. 1. Z. 24 v. u. lies: einer Idee statt eines Ideals.

Nr. 13 der „Kunst-Chronik" wird wegen des Himmelfahrtstages schon Mittwoch den 5. Mai erscheinen.

Hierzu eine Beilage von Gebrüder Micheli in Berlin.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

5. Mai.



Nr. 14.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Der Künstlerverein „Malkasten" in Düsseldorf.

B. Zu den wenigen socialen Errungenschaften des an Hoffnungen und Enttäuschungen so reichen Jahres 1848, welche sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben, gehört auch der Künstlerverein „Malkasten" in Düsseldorf. Nachdem die unter Schadow's Leitung stehende Akademie seit dem Anfange der vierziger Jahre aufgehört hatte, alleiniger Mittelpunkt des Düsseldorfer Kunstlebens zu sein, wozu hauptsächlich die durch die übergroße Anzahl der Schüler und allerlei Mißverständnisse, Reibungen und Zerwürfnisse entstandenen Privatateliers beigetragen hatten, war der Wunsch nach einer gesellschaftlichen Vereinigung der Maler immer lebhafter geworden und es bedurfte daher nur eines äußeren Anstoßes, um denselben zu verwirklichen. Dieser wurde gegeben, als das deutsche Reichsministerium unter dem Erzherzoge Johann auf den 6. August 1848 eine allgemeine Feier der deutschen Einheitsbewegung angeordnet hatte, deren glänzende Begehung in Düsseldorf sich die Künstlerschaft besonders angelegen sein ließ. Sie errichtete auf dem Friedrichsplatz, einem der schönsten Plätze der Stadt, eine mächtige Statue der Germania und veranstaltete des Abends einen prächtigen Fackelzug in mittelalterlichem Kostüm, welcher die Banner der achtunddreißig Bundesstaaten führte, um derselben unter den rauschenden Klängen der Musik die Huldigung darzubringen. Nachdem dieser Akt beendet und die letzte Fackel erloschen war, zogen die Maler in das Prehl'sche, jetzt Korn'sche Bierlokal und stifteten hier in der frohen und gehobenen Stimmung, in welche die Feier sie versetzt, einen Künstlerverein, welcher, nachdem man lange über die Benennung hin- und herberathen, auf den Vorschlag des Genremalers Karl Hübner den Namen „Malkasten" annahm und zu seinem Wappen den deutschen Reichsadler erwählte, der statt Scepter und Reichsapfel: Bierglas und Hausschlüssel in den Klauen trägt. Hauptsächlich verdient um diese Stiftung machte sich der verstorbene Emanuel Leutze, welcher bis zu seiner Uebersiedlung nach Amerika eines der thätigsten Mitglieder des Vereins geblieben ist, auch 1863 zu dessen Ehrenmitglied ernannt wurde und bis zu seinem allzufrühen Tode allen Angelegenheiten desselben das wärmste Interesse bewahrt hat. Statuten setzten die rechtliche Form fest und neben den geselligen Zusammenkünften trat schon bald ein ernstes Streben zur Hebung aller Kunstinteressen zu Tage. Leider aber sollten innere Zwistigkeiten dem jungen Vereine nicht erspart bleiben, in Folge deren vier angesehene Künstler ausschieden, welche sogar später einen andern „Künstlerverein" bildeten, dem man scherzweise den Spitznamen „Anti-Malkasten" beilegte. Es bedurfte voller zehn Jahre, um wieder eine allgemeine Vereinigung herbeizuführen. Diese erfolgte erst 1859, als sich die Mitglieder des Künstlervereins in corpore in den „Malkasten" aufnehmen ließen, wo seitdem die verschiedensten Elemente in ungetrübter Eintracht miteinander verkehrten. Inzwischen hatte der letztere rüstig weitergestrebt und außer den täglichen frohen Zusammenkünften waren es besonders die bei verschiedenen Gelegenheiten veranstalteten größeren Feste mit lebenden Bildern, theatralischen Aufführungen u. dergl., welche den Ruf des „Malkasten" in ganz Deutschland verbreiteten. Bei der Anwesenheit eines auswärtigen Genossen tauchte auch zuerst die Idee zu einer engeren Vereinigung aller deutschen Künstler auf, aus deren weiterer Entwicklung dann die „allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft" hervorgegangen ist.

Mittlerweile wurde im „Malkasten" bei steter Zunahme der Mitgliederzahl immer mehr das Bedürfniß

empfunden, sich einen bleibenden Wohnsitz zu gründen. Die Gelegenheit zur Verwirklichung dieses sehr berechtigten Wunsches bot sich bald in überraschend günstiger Weise. Der schöne Jacobi'sche Garten in Pempelfort, nahe den städtischen Anlagen gelegen, sollte nämlich parzellirt und zu Fabrikanlagen oder Hausplätzen verkauft werden; es lag der Gedanke nahe, diesen herrlichen Park, das vormalige Besitzthum der Brüder Friedrich Heinrich und Johann Georg Jacobi, bei denen Goethe, Herder, Hamann, Heinse, die beiden Stollberg und viele andere Berühmtheiten unserer Literatur hier öfter eingekehrt und verweilt, für die Künstlerschaft zu erwerben und somit in seinem vollen Umfang der Stadt zu erhalten. Weil aber die Ausführung dieser Idee längere Zeit in Anspruch nahm, da sie durch eine große Verloosung von Gemälden, welche die Mitglieder des „Malkasten" für diesen Zweck zu schenken sich verpflichteten, ermöglicht werden sollte, so traten mit anerkennenswerther Bereitwilligkeit zwei Herren als interimistische Käufer ein und erwarben den Jacobi'schen Garten von dem damaligen Besitzer desselben, Herrn Generaldirektor Brewer. Es waren dies Andreas Achenbach, einer der thätigsten Mitbegründer des Vereins, und Alexander von Sybel, ein warmer Kunstfreund. Bruder des trefflichen Historikers Heinrich v. Sybel in Bonn, bekannt durch seine Thätigkeit bei den deutschen Handelstagen, im preußischen Abgeordnetenhause u. s. w. Die darauf eifrig betriebene Verloosungsangelegenheit gedieh durch das freundliche Entgegenkommen der Königlich Preußischen Regierung und die lebhafte Theilnahme des Publikums rasch so weit, daß den 31. Mai 1859 der Verein „Malkasten", der zu diesem Behuf Korporationsrechte erlangt hatte, den Kauf-Kontrakt abschließen und somit ein seiner würdiges Besitzthum sein eigen nennen konnte. Noch fehlte aber in dem prächtigen Garten ein auch für den Winter geeignetes Haus, welches den Zwecken des Vereins zu entsprechen vermochte. Auch dieses mußte beschafft werden, da das alte Jakobi'sche Wohngebäude mit seinen altmodischen engen und niedrigen Zimmern in keiner Beziehung genügte. Die Mittel zum Bau waren durch die um 25,000 Loose erweiterte Verloosung vorhanden, und so wurde, nachdem lange hin- und herberathen und viele von namhaften Architekten entworfene Baupläne als ungeeignet zurückgelegt worden waren, ein Plan des Malers Louis Blanc, (von dessen romantischen Genrebildern namentlich „die Kirchgängerin" bekannt geworden ist,) zur Ausführung bestimmt und unter großen Feierlichkeiten den 20. Mai 1864, am Geburtstage Albrecht Dürer's, der Grundstein zu dem neuen Gebäude gelegt, welches sich unmittelbar an das Haus der Jacobi anschließt. Letzteres, in seinem Aeußern unverändert geblieben, dient nunmehr zur Garderobe, Oekonomenwohnung u. s. w., während der stattliche Neubau, der im Herbst 1866 vollendet war, die Gesellschafts-, Speise-, Billard- und Vorstandszimmer, alle in mittelalterlichem Stile malerisch eingerichtet, und eine hübsche geräumige Bühne enthält. Obschon im Dezember 1866 bezogen und interimistisch eingeweiht, fand die feierliche Einweihung dieses Gebäudes unter lebhafter Betheiligung der zahlreichen Mitglieder und entsprechenden Festlichkeiten doch erst den 30. März 1867 statt, wozu Wilhelm Camphausen, dessen poetisches Talent fast jeden besondern Anlaß verschönt, ein hübsches Festspiel gedichtet hatte.

Aus den bescheidenen Anfängen einer einfachen Künstlergesellschaft ist der „Malkasten" somit zu einem großen, grundbesitzenden Verein angewachsen, nach dessen Vorbild in andern Kunststädten Vereine gebildet worden sind und dessen Name weit hinaus über die Grenzen unseres Vaterlandes mit Achtung und Bewunderung genannt wird. Eine eingehende Schilderung zu geben von dem regen gesellschaftlichen Leben, von den einzelnen hervorragenden Mitgliedern, die sich durch poetische, musikalische und mimische Begabung oder in anderer Weise auszeichnen, von den glänzenden Festen, wie sie z. B. bei der Säcularfeier Goethe's, Schiller's und Shakespeare's, zum Gedächtnisse Uhland's und bei anderen Gelegenheiten in unnachahmlicher Abrundung stattfanden, von den Aufführungen Shakespeare'scher, Molière'scher und selbstverfaßter Stücke, das würde den uns zugemessenen Raum um Vieles überschreiten und doch weit hinter dem Eindruck zurückbleiben, den die Wirklichkeit bot. Wir schließen daher mit dem Wunsche, daß sich die Zukunft des „Malkasten" ebenso glücklich gestalten möge, wie seine Vergangenheit, welche den Wahlspruch bewährt hat:

„Ich komm' doch durch, durch komm' ich doch!"

Korrespondenz.

München, im April.

△ Seit Karl Rottmann die Augen geschlossen und Albert Zimmermann uns verlassen, ist die Alleinherrschaft der Stimmungslandschaft dahier eine unbestrittene. Man braucht von der herrschenden Richtung deshalb keineswegs gering zu denken, wenn man dieß aufrichtig beklagt, wie ich es für meine Person thue. Ich würde das Alleinherrschen der stylisirten Landschaft nicht weniger beklagen, denn ich sehe das Heil beider darin, daß sie sich fortwährend gegenüber stehen. Hat man doch in der Regel mehr Aussicht, die Wahrheit von seinen Gegnern als von seinen Freunden zu erfahren, und was vom Menschen gilt, gilt auch von der Kunst. Die landschaftliche Kunst Einzelner, und leider nicht etwa der mindest Begabten, ist auf einem Standpunkte angelangt, auf welchem zu Gunsten der Farbe die Zeichnung in einer Weise vernachlässigt wird, die es dem Kritiker, welcher seine Aufgabe ernst nimmt, zur Pflicht macht, entschiedenen Protest dagegen zu erhe-

ben. Diese Wahrnehmung wurde uns wieder einmal recht nahe gelegt, als hier kürzlich eine Reihe Arbeiten des zu früh verstorbenen J. W. Schirmer ausgestellt waren. Ich will nicht auf die tiefe Poesie, auf die bedeutende Komposition und Anordnung, nicht auf den geheimnißvollen Rhythmus aller Bestandtheile seiner Bilder, namentlich seiner Gründe zurückkommen, aber ich kann nicht umhin, auf seine unübertroffenen Verdienste als Zeichner hinzuweisen, der es verstand, das Detail in einer so charakteristischen und doch einfachen Weise zu geben, daß es selbst in seiner Unterordnung unter das Ganze ein unerschöpfliches Interesse gewährt, und auf sein Geschick, die malerische Gesammtwirkung ruhig und gesammelt zu erhalten, selbst da, wo er es bis in's Kleinste mit einer staunenswerthen Sorgfalt ausführte. Der Einwand, eine exaktere Ausführung müßte der Wirkung schaden, zeigt sich durch Schirmer's Werke aufs Glänzendste widerlegt. Seiner Wittwe, welche von Carlsruhe nach München übergesiedelt ist, verdanken wir den hohen Genuß, eine namhafte Anzahl Bilder, Entwürfe und Studien des genialen Meisters dahier ausgestellt zu sehen. Unser Handzeichnungskabinet hat für Anschaffung von Handzeichnungen und Kupferstichen einen Jahresetat von 500 Gulden, ich schreibe: fünfhundert Gulden, weil sonst der Setzer leicht in den Verdacht eines Druckfehlers käme. Unter solchen wahrhaft jämmerlichen Umständen ist freilich an einen Ankauf aus Schirmer's reichem Rücklaß kaum zu denken, der ursprünglich in 600 in Oel gemalten und an 1600 gezeichneten Studien bestand. Andere Sammlungen, welche voraussichtlich reicher dotirt sind, lassen sich diese Notiz gewiß nicht entgehen.*) Nun Nordamerika als Kunstmarkt eine hervorragende Bedeutung gewonnen, ist doppelt zu fürchten, daß die Werke des ächt deutschen Meisters seinem von ihm so heiß geliebten Vaterlande werden verloren gehen, was jeder Kunstfreund und jeder Patriot tief beklagen müßte.

Es kann nicht in Abrede gestellt werden, daß die Schule Piloty's wenigstens mittelbar die Wirkung hatte, der Farbe eine größere Geltung zu verschaffen. Indem der Lehrer im Allgemeinen die lebhaftere Betonung der Erscheinung anstrebte, konnte es nicht fehlen, daß jene seiner Schüler, welchen die Natur ein ausgesprocheneres Farbentalent verliehen hatte, auch dieß ihr Talent wuchern ließen. Ob Rudolf Epp zu den eigentlichen Schülern Piloty's gehört, weiß ich nicht; daß er in der angedeuteten Weise wenigstens mit dessen Schule zusammenhängt, scheint mir Angesichts seines trefflichen Bildes „die Hopfenernte" kaum zweifelhaft. Vorerst ist die Wahl des Stoffes schon eine sehr glückliche zu nennen, da er dem Künstler Gelegenheit gab, in der Vorführung eines Stückes ächten deutschen und specifisch schwäbischen Volkslebens seine handelnden Personen scharf zu individualisiren. Abgesehen davon ist die Komposition recht wohl abgerundet und gut gezeichnet und namentlich in Bezug auf das Kolorit das Bild als eine höchst schätzenswerthe Arbeit zu bezeichnen, welche dem Künster alle Ehre macht. Adolf Eberle, des verewigten Robert Eberle talentvoller Sohn, brachte in seiner „Auspfändung" ein soziales Thema zur Sprache und muß es sich gefallen lassen, daß sich Alle gegen ihn aussprechen, welche der Kunst überhaupt das Recht bestreiten, als Faktor des öffentlichen Lebens sich geltend zu machen. Ein eigenthümliches Bild ist Jukoffsky's „Madonna". Wie man eben an dasselbe herantritt, ist man versucht, es für einen Gian Bellini zu halten. Die sorgfältige Abstufung der Halbtöne läßt die beiden Figuren plastisch hervortreten, ohne dem Bilde den Charakter milder Anspruchslosigkeit zu nehmen. Die energische Phantasie, welcher die Formen sichtlich klar vor Augen stehen und die freie kräftige Pinselführung läßt schöne Hoffnungen an die Laufahn des jungen Künstlers knüpfen, der unter der sichern Leitung Lenbach's arbeitet. Manche Härten und Unrichtigkeiten werden sich wohl mit der Zeit abschleifen. Das tüchtige Talent Jukoffsky's wird ihm hoffentlich über den Gedanken hinweghelfen, ein Künstler könne nichts Besseres thun, als sich den Anschein geben, seine Bilder stammten aus dem fünfzehnten Jahrhundert. „Paul und Francesca da Rimini" von van der Ouderaa in Antwerpen erwähne ich nur wegen seiner ausgezeichneten Technik. Im Uebrigen erscheint alles daran in Ausdruck und Bewegung so durch und durch karrikirt, daß man kaum begreifen kann, wie Hr. van der Ouderaa denn gar keinen Freund besitzt, der ihm abrieth, sich durch die Versendung des großen Bildes in so weiten Kreisen zu kompromittiren. Ludw. Hartmann bewährte sich mit einer trefflich gezeichneten Gruppe von Pferden auf freiem Felde unter bewölktem Himmel als der ausgezeichnete Kolorist, als welcher er längst gilt. Durch den unwiderstehlichen Sieg der Farbe und eine überaus sorgfältige aber nirgends peinliche Durchbildung verstand er es, dem an sich unbedeutenden Gegenstande Werth zu verleihen.

Inhaltlich des dießjährigen Rechenschaftsberichtes des Künstlerunterstützungsvereins in München ging dem Vereinsvermögen im letzten Rechnungsjahre eine Vermehrung um 15,531 fl. gegen das Vorjahr zu. König Ludwig I., welcher den Verein schon vor Jahren mit 10,000 fl. Schenkung bedachte, hat denselben zum Nacherben dreier Vermächtnisse im Gesammtbetrage von 30,000 fl. eingesetzt, so daß das Vereinsvermögen nunmehr auf den Betrag von 93,108 fl. angewachsen ist. Was den Zugang des letzten Jahres betrifft, so hat der Verein denselben in erster Reihe der letztwilligen Verfügung seines verstorbenen Mitgliedes, des Malers und Bildhauers Sebastian

*) Eine Anzahl der schönsten Blätter erwarb unlängst die Bibliothek der k. k. Akademie in Wien. A. d. Herausg.

Habenschaden von München zu danken. Besonderen Dank drückt der genannte Verein im erwähnten Rechenschaftsberichte dem Herrn Baron von Schack aus, der im Oktober vorigen Jahres den Eintritt in seine berühmte Sammlung von Gemälden neuerer Meister dem Publikum gegen eine Gebühr zum Besten des Vereins gestattet. Die betreffende Stelle des Berichtes lautet: „Wir glauben berechtigt zu sein und hoffen im Sinne und aus den Herzen der Münchener Künstlerschaft zu sprechen, wenn wir dem edlen Freiherrn nicht nur den herzlichen Dank des Vereins für diese freundliche Ueberlassung und die hiedurch erzielte namhafte Einnahme darbringen, sondern wenn wir uns auch in diesem Falle als das Organ der Künstlerwelt betrachten und die sich bietende Gelegenheit freudig ergreifen, dem geistvollen Kunstmäcene die wärmste Anerkennung nicht nur der Münchener Künstlerschaft, sondern aller Kunstgenossen für sein hochherziges und ersprießliches Fördern unserer hehren Kunst an dieser Stelle auszusprechen!" Schließlich gedenkt der Verein, welcher im Jahre 1844 gegründet ward und somit heuer das 25. Jahr seines Bestehens vollendet, während er 373 Mitglieder zählt, mit dankenden Worten seines Gründers, des im vorigen Jahre verstorbenen Malers Friedrich Schön.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Glückliches Wien. Die Stadt und ihre Kunstschätze. Von Karl Grün. Wien, Friedrich Beck's Verlagshandlung. 1869. — 195 S.

Diese kleine Schrift enthält außer einer Schilderung der Eindrücke, welche durch die Stadt und ihr Leben hervorgerufen wurden, und einer kurzen Episode über das musikalische Wien eine Reihe von feuilletonartigen Artikeln über die Gemäldesammlung im Belvedere, die Galerien der Akademie der bildenden Künste, des Fürsten Liechtenstein, der Grafen Czernin, Schönborn, Harach, Lanckoronski; über einige Kunstobjekte im Museum für Kunst und Industrie, die Sammlungen der Albertina, woran sich eine Besprechung der fürstl. Esterhazy'schen Gemäldesammlung in Pest und ein besonderes Kapitel anreiht, welches Karl Rahl und dessen hohe Bedeutung als Historienmaler und Kolorist der Neuzeit zum Gegenstande hat. In einem Anhange hören wir eine ziemlich räthselhafte Geschichte von einem geheimnißvollen Bilde in einer österreichischen Provinzialstadt und ein interessantes Urtheil über das Lutherdenkmal in Worms.

Es muß anerkannt werden, daß es dem Verfasser, welcher durch seine in zwei aufeinander folgenden Wintern in Wien abgehaltenen Vorträge über Literaturgeschichte das beste Andenken daselbst zurückgelassen hat, gelungen ist, über eine große Anzahl von Kunstdenkmälern in einem knappen Umfange gefällig und geistreich zu sprechen; bei der entschiedenen Vorliebe, welche er für die Kaiserstadt gewonnen hat, versteht er es trefflich, der deutschen Bevölkerung außer Oesterreich recht klar zu machen, welch großer Reichthum an Kunstschätzen in Wien vorhanden und wie wenig dies bis jetzt verhältnißmäßig gewürdigt worden ist. Es dürfte daher wol Niemand, der sich über den Umfang und die Bedeutung von Wien's Kunstsammlungen im Allgemeinen ein Urtheil bilden will, diese unterhaltende und anregende Schrift ohne Befriedigung aus der Hand legen, wenn man sich auch mit des Verfassers Kunstanschauung nicht immer einverstanden erklären kann. Um in dieser Beziehung nur Einiges anzuführen, so ist die Verhimmelung der Madonna im Grünen mit des Verfassers Geständniß, daß ihn Moretto's herrliche Justina kalt gelassen habe, nicht wol zu vereinen, und schwer zu begreifen, daß ihm das im Belvedere dem Giorgione zugeschriebene Bild „Magdalena will Jesum die Füße waschen", ein Werk von derber Auffassung, wahrscheinlich einer späteren Zeit angehörig, einen so bedeutenden Eindruck macht, während er dessen unzweifelhaft echtes Bild: „die drei Feldmesser," das die Vorzüge dieses Malers in glänzender Weise zur Anschauung bringt, zu erwähnen vergißt. S. S.

Die Kupferstecherkunst in Italien. Unter dieser Ueberschrift bespricht ein Mitarbeiter der Augsb. Allg. Zeitg. (Beilage Nr. 113 d. J.) das jüngst erschienene Schriftchen des Professors Perfetti, Lehrers der Kupferstecherkunst an der Florentiner Akademie der schönen Künste: „Poche parole di un incisore in rame su la propria arte", welches den Zweck hat, gedachte Kunst gegen ihre Verkleinerer in Schutz zu nehmen. Broschüre und Besprechung stimmen mit den in dieser Zeitschrift wiederholt verfochtenen Ueberzeugungen so sehr überein, daß wir uns nicht enthalten können, sie hier auszugsweise mitzutheilen. Nur darin sind wir nicht des Referenten — vielleicht nicht ohne Ironie vorgebrachter — optimistischer Ansicht, daß er die Zustände des deutschen Kupferstichs für erträglicher erklärt als die des italienischen. Auch die Begriffe über die Stellung des Kupferstichs als Kunst zu den übrigen reproducirenden und mechanischen Fertigkeiten halten wir in unserm Publikum trotz aller Anstrengungen immer noch nicht für so vollkommen aufgeklärt, daß man nicht auch bei uns „auf die fundamentale Verschiedenheit zwischen der Wiedergabe eines Gemäldes durch den Kupferstich und jener durch die Photographie" bisweilen von Neuem hindeuten müßte. Doch nun zur Betrachtung der Lage des italienischen Kupferstichs! „Blicket auf die italienischen Kupferstecherschulen," sagt Professor Perfetti, „sie sind so zu sagen brachliegende Felder geworden. Was sind heute die einst so besuchten Schulen in Mailand und Florenz, von denen eine ganze Schaar von Meistern ausging? Parma brachte unter dem unermüdlichen Toschi manchen tüchtigen Künstler hervor. Seiner trefflichen Anleitung war dies größtentheils zu danken, in nicht geringem Maaß aber auch der glänzend großmüthigen Unterstützung der Herzogin Marie Luise, die mittelst der großen Publikation von Correggio's Werken diese Schule lebendig erhielt, wovon heute noch die Nachwirkung zu spüren ist. Nur Rom ist neben Parma zu nennen, wo der Staat durch das Institut der Calcografia camerale größere Unternehmungen ermöglicht. Sonst geht in ganz Italien die Kupferstecherkunst bei Regierung und Privatgesellschaften leer aus." Der Referent fügt hinzu: „Wenn der kürzlich verstorbene Calamatta auf seiner letzten Reise nach Rom äußerte: er habe in Mailand einen Schüler, so dient dies zur Illustration der vorstehenden Klagen des Florentiner Professors. Ob jedoch der Mangel an Aufmunterung von Seiten des Staats dabei in dem Maaß in Betracht kommt, wie er zu glauben scheint, mag dahingestellt bleiben. Die römische Chalkographie hat keinen Künstler ersten Ranges aufzuweisen, ebensowenig wie die Parma'sche Schule. Es ist die Gleichgültigkeit des Publikums im Großen gegen die ernsteren und größeren Werke des Grabstichels, was auf die Kunst lähmend wirkt. Der Absatz solcher Werke ist nach dem Ausland hin weit beträchtlicher als im Inland. Sammler sind immer seltener geworden, die Aufträge von Kunstvereinen sind unbedeutend. Große Kunsthandlungen mit eigenem Verlag giebt es nicht mehr, die Technik des Kupferdrucks ist gesunken. Es würde Keinem mehr einfallen, Platten zum Druck nach Italien zu senden, wie einst die Artaria bei Luigi Bardi in Florenz thaten. Ursachen und Wirkungen reichen einander überall die Hand. Ich erinnere

mich der Zeit, wo die großen italienischen Stecher, obgleich zum Theil bejahrte Männer, noch thätig waren und von allen Seiten Schüler anzogen, Longhi in Mailand, Raffael Morghen in Florenz, Paolo Toschi in Parma, dann als Longhi's Nachfolger Pietro Anderloni, als Nachfolger Morghen's Giovita Garavaglia, in Bologna Rosaspina, Gandolfi und Guadagnini, jenen nicht zu vergleichen, aber thätig und verdient, mancher Andern zweiten Rangs nicht zu gedenken. Und wie hatten sich auch aus dem Ausland Schüler um sie geschaart, von unsern Landsleuten nur Moriz Steinla, Samuel Amsler, Jakob Felsing, Eduard Eichens zu nennen, deren Bildung in Italien vollendet ward, wie denn der erstere in Florenz die Pietà nach Fra Bartolommeo, der zweite die Raffaelische Grablegung der Galerie Borghese, der dritte den Christus am Oelberg nach Carlo Dolci und die Madonna di S. Francesco nach Andrea del Sarto stachen, der vierte die Vision des Ezechiel nach Raffael zeichnete. Franzosen und Spanier schlossen sich ihnen an. Damit ist's aus. Unsere Künstler kommen, und werden immer kommen, die italienischen Meisterwerke zum Behuf ihrer Vervielfältigung durch den Kupferstich zu studiren, wie in jüngeren und jüngsten Jahren Joseph Keller, Eduard Mandel, Louis Jakoby u. a. thaten; wenn aber die Dinge in Italien nicht anders werden, gehen die nachfolgenden schwerlich bei italienischen Kupferstechern in die Lehre. In dieser entschiedenen Ungunst der Zeit muß man es immer mit Lob anerkennen, wenn ein Künstler, wie Persetti, der bessere Tage für sein Fach erlebt hat, den Muth nicht verliert und klassische Werke zu stechen fortfährt. Bilder Raffael's, Tizian's, Domenichino's, Guercino's, nachdem er in größern Werken über die Sammlung der Florentiner Akademie der Künste und das Kloster San Marco im Verein mit seinen Zöglingen eine Reihe tüchtiger Arbeiten in halbausgeführtem Stich (a mezza macchia) geliefert hat, wie sie namentlich bei den Bildern Fra Angelico's da Fiesole am meisten angezeigt erscheinen."

* **Von Burckhardt's „Cicerone"** ist der erste Theil, die Architektur Italiens umfassend, in der von A. v. Zahn in Verbindung mit mehreren Fachgenossen bearbeiteten zweiten Auflage soeben erschienen. Zahlreiche kleinere und größere Berichtigungen und Einschiebsel — letztere durch Klammern angedeutet — geben Zeugniß von der Sorgfalt, welche Verfasser und Bearbeiter dem trefflichen Buche haben zu Theil werden lassen, um es mit allen wichtigeren Resultaten der neueren Forschung und mit Bemerkungen über früher nicht berücksichtigte Orte oder einzelne Denkmäler, die erst in jüngster Zeit bekannt geworden sind, auszustatten. Das dadurch nichts an der wesentlichen Anlage des Werkes geändert wird, ist schon bei der früheren Ankündigung als ein Hauptaugenmerk des Bearbeiters hervorgehoben worden. So wird der liebenswürdige Führer durch das Land unserer Sehnsucht allen künftigen Italienreisenden sicher keine minder erwünschte Begleitung sein, als er es bisher gewesen ist. Aber auch für den Forscher und Kunstfreund in der Heimath gestaltet sich das Burckhardt'sche Buch immer mehr zu einem Repertorium für die Geschichte und Denkmalkunde der italienischen Kunst. Hoffen wir, daß es möglich sein wird, in der angekündigten Frist (bis September d. J.) die neue Auflage zu vollenden!

* **Der neu gegründete bayerische Architekten- und Ingenieur-Verein** hat beschlossen, an Stelle des bisherigen Notizblattes ein neues Organ seiner Thätigkeit unter dem Titel: „Zeitschrift des bayerischen Architekten- und Ingenieur-Vereins" herauszugeben und mit der Ausgabe der Hefte demnächst zu beginnen. Die Leitung besorgt ein durch Wahl ernannter Redakteur, unterstützt durch einen Redaktionsausschuß, bestehend aus sieben Mitgliedern des Münchener Vereins und sieben korrespondirenden auswärtigen Mitgliedern der andern Zweigvereine. Die bayerische Regierung hat einen namhaften Beitrag zu dem Unternehmen gespendet.

* **Förster's „Allgemeine Bauzeitung"**, welche während der letzten Monate in's Stocken gerathen war, ist in den Besitz der Waldheim'schen Verlagsfirma in Wien übergegangen und hat in der Person des Architekten Köstlin einen neuen tüchtigen Redakteur gewonnen. Die sechs vom Jahrgange 1868 restirenden Hefte erscheinen noch unter Verantwortlichkeit der bisherigen Herausgeber, H. und E. von Förster. Mit 1870 beginnt die neue Redaktion ihre eigentliche Thätigkeit. Der Jahrgang 1869 wird somit eliminirt. Heft 7 und 8 des Jahrgangs 1868 verlassen soeben die Presse.

Keller's Stich nach der Sixtinischen Madonna Raffael's schreitet rasch seiner Vollendung entgegen. Dem Vernehmen nach wird die Platte für eine sehr bedeutende Summe in den Besitz der Buch- und Kunsthandlung von Max Cohen & Sohn in Bonn gelangen. Die Subscription auf erste Abdrücke, à 100 Thlr., wird demnächst geschlossen, da die in Aussicht genommene Anzahl derselben schon fast ganz subskribirt ist.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Anhalt'sche Kunstverein in Dessau hatte vom 9. bis 15. April eine kleine Ausstellung von Kupferstichen veranstaltet, die vielen Beifall fand. Die Mitglieder des Kunstvereins erhielten dadurch Gelegenheit, sich die ihnen ein Jahr um das andere zu ertheilenden Kunstblätter selbst auszuwählen, auch sonst Ankäufe von theureren Kupferstichen zu machen. Nicht-Mitgliedern des Kunstvereins wurde der freie Zutritt gleichfalls gestattet.

E. D. **Der „Verein zur Förderung der Künstler" in St. Petersburg** hat das Verdienst, daß er in seiner „Permanenten Ausstellung" Kunstfreunden häufig Gelegenheit giebt, nicht nur die neuesten Werke russischer Künstler, sondern auch die vielen im Privatbesitze Petersburger Kunstliebhaber befindlichen Gemälde der verschiedensten Schulen kennen zu lernen. So befand sich kürzlich in den Ausstellungssälen die Gemäldesammlung des Grafen G. A. Kuschelew-Besborodko, die übrigens in der Auflösung begriffen ist, da die meisten Werke verkauft werden. Die Sammlung besteht aus 52 ausschließlich modernen Gemälden, unter denen sich viele vortreffliche finden. — Von den belgischen Meistern ist Verboekhoven durch ein anmuthiges Thierstück vertreten: an dem Ufer eines still dahinfließenden Baches sind ruhende Kühe und Schafe mit der ganzen, diesem Künstler eigenen Virtuosität dargestellt; der Hirt schnitzt behaglich an einem Stabe. Ein wohlthuender Friede durchdringt die ganze Schilderung. Ein gefälliges Bild von Verhoeven zeigt uns den jugendlichen Rubens im Atelier seines Lehrers Van Nort. Brakeleer's Marktscene zeichnet sich durch große Lebendigkeit aus: ein Junge, der vom Tische einer Obsthändlerin Aepfel gestohlen, wird von einer alten Frau auf frischer That ertappt und derb gezüchtigt. Der strenge Blick der Alten, der Ausdruck des Schmerzes und Schreckens im Gesichte des kleinen Diebes wirken tragikomisch. — Von den wenigen holländischen Gemälden hebe ich Ten-Kate's Wirthshausscene hervor: ein Krieger erzählt mehreren rauchenden und zechenden Gesellen seine Erlebnisse. Die Kollektion zählt viele französische Werke: Troyon: eine Schafheerde, die von einer, auf einem Esel reitenden Frau zu Markte getrieben wird, ein hübsches Bildchen, der erste Entwurf zu einem großen Gemälde, das sich in der, der Akademie der Künste vom verstorbenen Grafen N. A. Kuschelew-Besborodko vermachten, Sammlung befindet.*) Mit vielem Glück ist Morgenbeleuchtung und Morgenfrische ausgedrückt, die Thiere sind mit der bei Troyon gewohnten Meisterschaft gemalt. Ebenso befriedigend ist eine querfeldein laufende Schafheerde desselben Künstlers. Rosa Bonheur: „die beiden Freunde", zwei auf der Weide friedlich bei einander stehende prächtige Pferde. Horace Vernet: eine Pestkranke im Momente des Verscheidens. Das verschwollene schwärzliche Gesicht, das brechende Auge der Unglücklichen haben etwas Entsetzenerregendes. Hier erscheint Vernet's Naturalismus auf die Spitze getrieben. Comte: ein feines Kabinetstückchen: ein alter und ein junger Mann spielen Schach; eine junge Dame, deren elegantes Atlaskleid sich mit denen auf Mieris'schen Bildern messen könnte, schaut dem Spiele zu. Decamps: ein Stück Architektur bei Oran, mit prächtigen Bäumen, die in den tief blauen Himmel hineinragen. Stehende und am Boden kauernde Beduinen in ihren weißen Mänteln so wie einige Gestalten in bunten Gewändern bilden eine herrliche Staffage. Die ganze Farbenglut des Südens ist über dieses reizende Bild ausgegossen. Dasselbe Verdienst hat Marilhat's Ansicht von Kairo. In einem eigenthümlichen Gegensatze zu dieser sorgfältig ausgeführten südlichen Landschaft steht Dupré's nordische „Pfütze im Walde", ein Bild, das mit einer an Frechheit gränzenden Kühnheit auf die Leinewand geworfen ist. Calame's Vierwaldstättersee

*) Wir behalten uns für ein anderes Mal eine Schilderung dieser reichen „Kuschelew'schen Galerie" vor.

zeigt in hohem Grade das dem Meister eigene tiefe Gefühl für die Poesie der Schweizer Natur. Ary Scheffer's „König in Thule," der in tiefster Rührung den Becher zum Munde führt, ist dem gleichnamigen Gedichte auf's Wärmste nachgefühlt. Doch ist die Darstellung leider etwas weinerlich, fließen doch dem armen Könige dicke Thränen in den Bart:

„Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus."

Ein treffliches Stück ist das Bild eines ungenannten amerikanischen Malers: ein alter Mann, die Brille auf der Nase, betrachtet in einer mit Mappen, Gemälden 2c. angefüllten Stube sehr aufmerksam und mit Kennerblick einen Kupferstich. — Die russische Abtheilung enthält einen guten Aiwasowski: ein Seestück, das sich von der, in späterer Zeit bei diesem begabten Künstler leider immer mehr und mehr um sich greifenden Effekthascherei ferne hält; vier ausgezeichnete Gemälde von Bogoljubow, die den Künstler nach verschiedenen Richtungen hin charakterisiren: eine Ansicht von Sorrento, mit völlig ruhigem Meere, in welchem sich Ufer, Felsen, Kähne spiegeln; eine ebenso schöne Ansicht von Neapel; ein Sturm, der sich durch vortreffliche Zeichnung und die naturgetreue Wiedergabe einer fahlen Beleuchtung auszeichnet, und endlich eine Kirmeß in Amsterdam bei Mondschein. Swertschkow: die Heimfahrt von der Trauung, eine echt nationale Schilderung aus dem russischen Bauernleben. Von einem, auf einem Berge gelegenen hölzernen Kirchlein bewegt sich der fröhliche Zug, theils in Dreigespannen theils zu Pferde auf kaum gebahntem Wege durch den tiefen Schnee herab; die Männer treiben ihre Pferde zu raschem Lauf an, auf den Gesichtern der Weiber liest man die Furcht, mitsammt den Schlitten in den Schnee geschleudert zu werden. Chudjakow: ein reizender Hirtenknabe aus der Umgegend Rom's, sehr sorgsam ausgeführt. — Außer der Kuschelew'schen Sammlung war in dem Ausstellungslokale noch manches Interessante zu sehen, so namentlich zwei dem Grafen W. P. Orlow-Dawydow gehörende Werke; ein bedeutendes Bild des bekannten Horschelt: eine von russischen Soldaten, Tataren, Ochsengespann 2c. belebte Straße in Baktschisarai, und eine im Jahre 1863 von Kaulbach's Hand in Oel ausgeführte Skizze zu seinem „Zeitalter der Reformation". Hier weicht Luther's Gestalt sowohl von der im Berliner Treppenhause als auch von derjenigen auf dem bekannten Karton darin ab, daß der Reformator seine rechte Hand wie betheuernd an die Brust drückt, während er in der herabhängenden Linken die geöffnete Bibel hält. Auch war es interessant, die blauen Umrisse der, ursprünglich wie auf dem Karton, aufrecht stehenden Gestalten Hutten's und Bucer's durch die Uebermalung noch deutlich hindurch schimmern zu sehen; scheint es doch, daß Kaulbach bei der Ausführung dieser Skizze zuerst auf den Gedanken kam, Hutten sitzend darzustellen, eine Anordnung, die, beiläufig bemerkt, mir nicht glücklich scheint. Zum Schlusse erwähne ich dreier russischer Landschaften eines ganz jungen Künstlers, Namens Wassiljew, der für eine derselben den von dem Verein ausgesetzten Preis erworben. Es ist Herrn Wassiljew gelungen, die großen Schwierigkeiten, welche die nordrussische Landschaft durch die wenig malerische Vegetation bietet, zu überwinden und wirklich ansprechende Bilder zu liefern.

Internationale Ausstellung in München. Den zu dieser Ausstellung gesendeten und von da wieder unverkauft zurückgehenden Gemälden und Kunstwerken aus dem Gebiete der Skulptur, Architektur, Kupferstecherkunst und Lithographie ist die volle Taxfreiheit auf den bayrischen Staatseisenbahnen unter folgenden Bedingungen gewährt: 1. Die Sendungen müssen an das Komité für die internationale Kunst-Ausstellung in München adressirt und von einem Frachtbriefe begleitet sein. Sendungen an dortige Speditionshäuser muß ein die Sendung als Ausstellungsgegenstand verificirendes Certificat des Kunstvereins, der Künstler-Genossenschaft oder einer öffentlichen Behörde des Absende-Ortes beigegeben werden. 2. Die Aufgaben werden wie gewöhnliche Frachtgüter behandelt; deren freie Beförderung als Eilgut ist unzulässig. 3. Nachnahmen auf den Werth der Sendungen werden nicht zugelassen. 4. Die Gemälde und Kunstgegenstände müssen sorgfältigst verpackt sein. Eine Werthversicherung der zum freien Transporte bestimmten Sendungen ist ausgeschlossen, und wird in Verlust- oder durch das Verschulden der Bahnverwaltung herbeigeführten Beschädigungsfällen der Werth der Sendungen nur mit 20 Thalern per Centner berechnet. 5. Eine Lagerung der Sendungen auf den Bahnhöfen darf nicht stattfinden. 6. Bei dem Rücktransporte tritt die Taxfreiheit nur für jene Sendungen ein, welche als unverkauft in gewöhnlicher Lieferzeit zurückgehen. Die Frachtbriefe sind von dem Ausstellungs-Comité oder dem Spediteur, welcher die Rücksendung vermittelt, zu fertigen. Verkaufte Gemälde und Kunstgegenstände, welche nicht unter der Adresse des Ausstellers an den ursprünglichen Aufgabsort zurückgehen, verlieren den Anspruch auf taxfreie Beförderung. — Mit der Ausstellung wird auch eine architektonische Abtheilung verbunden werden, für deren besonders reiche Ausstattung der Münchener Architekten- und Ingenieur-Verein Sorge trägt. Sämmtliche Architekten des In- und Auslandes sind aufgefordert, durch Uebersendung von Plänen und Modellen das Unternehmen zu fördern. Auskünfte ertheilt Hr. Baurath Hügel in München; Anzeigen bis spätestens 16. Mai, Einsendungstermin für diese Abtheilung: 1. Juli.

Konkurrenz.

R. **Die Protestantische Kirche in München** hat ihrem Erbauer, Pertsch, wenig Ruhm eingetragen, und fast hat es den Anschein, als sollte die protestantische Gemeinde, welche jetzt so angewachsen ist, daß der Bau einer zweiten Kirche unabweisbares Bedürfniß geworden, mit dieser nicht viel mehr Glück haben als mit der ersten. Das würde zuverlässig der Fall sein, wenn einer von den eingesendeten vierzehn Konkurrenzentwürfen zur Ausführung käme, obwohl bekannte Namen wie Veit, Hauberisser, Dollmann, Hügel u. A. dabei betheiligt sind. Mit Ausnahme eines einzigen Entwurfes, der leider aus anderen Gründen unbrauchbar erscheint, haben alle das Prinzip des protestantischen Kirchenbaues verkannt, indem sie übersahen, daß der protestantische Gottesdienst in der Predigt gipfelt und deshalb nicht der Altar, wie in der katholischen Kirche, sondern die Kanzel der Schwerpunkt der protestantischen Kirche ist. Von einem falschen Princip ausgehend, kann natürlich keiner der Entwürfe den zu stellenden Anforderungen entsprechen, wenn auch einige derselben für katholische Kirchen vollkommen brauchbar wären. Die meisten leiden an dem Mangel, daß der Raum für die Gemeinde entweder durch Pfeilerreihen in Schiffe abgetheilt oder in Kreuzesform angelegt oder aber unverhältnißmäßig lang gestreckt ist, so daß die Worte des Predigers für einen großen Theil der Gemeinde unverständlich würden. In letzter Beziehung trifft freilich die Architekten nicht alle Schuld, denn der von der Kirchengemeinde bereits angekaufte Baugrund ist von sehr unglücklicher Form für den fraglichen Zweck, indem seine große Tiefe zur geringen Breite in gar keinem Verhältniß steht.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. **Düsseldorf.** Der hier bestehende Ausschuß für die fünfzigjährige Jubelfeier der Königl. Kunstakademie hat nunmehr den Beschluß gefaßt, das Fest am 22., 23. und 24. Juni zu begehen. Von Gesang und Instrumentalmusik eingeleitet, wird am ersten Tage der Vorsitzende des Kuratoriums der Akademie, Regierungspräsident von Kühlwetter, die Eröffnungsrede halten, worauf die eigentliche Festrede folgen soll, für welche der Professor Dr. E. Curtius in Berlin gewonnen worden ist. Dann findet ein Festessen in der städtischen Tonhalle statt. Am zweiten Tage versammeln sich die Verehrer Peter's von Cornelius im Galeriesaale, um die Errichtung eines würdigen Denkmals für denselben in unserer Stadt zu berathen und dafür einen Verein zu stiften. Darauf Mittags großer Festzug zum Schadowplatz, wo nach einer Rede des Geh. Regierungsraths Altgelt die Enthüllung der Büste Schadow's vorgenommen wird. Gesang- und Musikvorträge, sowie eine Rede des Oberbürgermeisters Hammer folgen; für den Abend ist eine Künstlerfahrt in Aussicht genommen. Das Programm des dritten Tages wurde unsern Künstlern völlig anheimgestellt, welche wahrscheinlich dann ein glänzendes Gartenfest in dem herrlichen Park des „Malkasten" veranstalten werden.

K. **Das Josephs-Monument in Pest.** Am 25. April hat in Pest, nach wiederholtem und längerem Aufschub die feierliche Enthüllung des Erzherzog Josephs-Monumentes stattgefunden. Die Feier gestaltete sich durch die ungemein lebhafte Betheiligung aller Bevölkerungsschichten zu einem wahren Landesfeste und wurde durch die Anwesenheit des

Königs und der Königin, des unlängst zum Obercommandanten der ungarischen Landwehr ernannten Sohnes des Verewigten und mehrer Erzherzoge verherrlicht. Beide Häuser des Reichstages, sämmtliche Korporationen der beiden Schwesterstädte, die Spitzen der Verwaltung, des Clerus, der Armee, des Adels und Bürgerthums, außerdem viele Städte der Provinz und Nebenländer waren dabei vertreten. Die kirchlichen Funktionen verrichtete Erzbischof Simor, Fürstprimas von Ungarn. Der Mann, dessen Andenken das Standbild verewigen soll, starb im Jahre 1847. Er hatte bis zu seinem Tode, über ein halbes Jahrhundert hindurch, unter den schwierigsten Verhältnissen als Statthalter des Königs die Palatinswürde bekleidet, durch staatsmännische Weisheit, Patriotismus und Herzensgüte sowohl die Liebe der Nation als auch die Anerkennung und den Dank der Wiener Regierung sich erworben, namentlich aber um das Wohl des Landes und speziell um das Aufblühen der Stadt Pest sich unvergängliche Verdienste gesammelt. Das Standbild aus Bronze, auf granitenem Sockel, erhebt sich ungefähr $4^1/_2$ Klafter inmitten einer reizenden Parkanlage auf einem der schönsten und regelmäßigsten Plätze des eleganten Stadttheiles von Pest, der Leopoldstadt. Der Künstler, Prof. Halbig aus München, der bei der Feier ebenfalls zugegen war, hat den Charakter des gefeierten Mannes richtig erfaßt, er hat ihn in aufrechtstehender Stellung, entblößten Hauptes, im Festornate des heiligen Stephanordens dargestellt. Der Schwerpunkt des Körpers ruht auf dem linken Fuße, während der rechte leicht vortritt. Die linke Hand ist in die Hüfte gestemmt, die rechte, herabsinkend, hält den Kalpag mit dem Reiherbusch. Die Porträtähnlichkeit der Gesichtszüge, in denen ruhige Ueberlegung, Würde und Wohlwollen sich ausspricht, wird allenthalben gerühmt, dagegen die Wahl des fremdartigen ungewohnten Kostümes von vielen Seiten bedauert, ja selbst gerügt, obwohl anzunehmen ist, daß bei derselben blos künstlerische Rücksichten maßgebend waren. Der pelzverbrämte, bis auf die Erde herabwallende Ordenstalar mit Hängärmeln und dem faltigen, mit Reliefstickereien verzierten Unterkleid schien für die plastische Lösung der Aufgabe günstiger als die unkleidsame Civiltracht oder die steife Generalsuniform der vierziger Jahre. Immerhin läßt sich behaupten, daß der Künstler auch die Klippen des andern Extremes nicht mit völligem Erfolge umgangen hat. Die schwere Draperie läßt nun die verdeckten Körperformen allzuwenig zur Geltung gelangen, und bietet die ganze Gestalt, mit Ausnahme der Vorderansicht, keine glücklichen Konturen. Es ist somit kein Kunstwerk ersten Ranges, trotzdem aber eine erfreuliche Schöpfung zu nennen, welche der an öffentlichen Monumenten so armen Stadt zur Zierde gereicht. Der Guß der Statue, deren Gewicht 85 Centner beträgt, wurde in der Münchener königlichen Gießerei bewerkstelligt. Die Kosten, mit dem schönen Granitpostament, erreichen den Gesammtbetrag von über 40,000 Gulden; die Summe wurde zum weitaus größten Theil durch die dankbare Bürgerschaft Pest-Ofens beigeschafft.

Die berühmte Meyrick'sche Waffensammlung in London wird demnächst dem South-Kensington-Museum einverleibt. Mit der Aufstellung derselben ist J. R. Planché, ein vorzüglicher Kenner, beauftragt.

Personal-Nachricht.

William Unger, der den Lesern der Zeitschrift wohlbekannte Stecher, hat sich im Auftrage der Verlagshandlung dfs. Bl. nach Kassel begeben, um eine Anzahl der vorzüglichsten Gemälde der dortigen Galerie zu radiren, mit deren Veröffentlichung die Zeitschrift im nächsten Jahre beginnen wird. Den begleitenden Text dazu war unser Mitarbeiter Herr Dr. O. Mündler so freundlich zu übernehmen.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Benndorf, O., Griechische u. sicilische Vasenbilder. 1. Lfg. Fol. In Mappe. Berlin, Guttentag. 8 Thlr.

Berchet, Guigl., La cripta di S. Marco in Venezia (6 lith. Tafeln u. 1 Photogr.) qu. fol. (Venedig, Ebhardt). 4 Thlr.

Burckhardt, Prof. Dr. Jac., Der Cicerone. Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Zweite Auflage, besorgt unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen von Dr. Alb. von Zahn. I. Theil: „Architektur". kl. 8. Leipzig, Seemann. br. 1 Thlr. 6 Ngr., geb. 1 Thlr. $12^1/_2$ Ngr.

Demmin, August. Die Kriegswaffen in ihrer historischen Entwickelung von der Steinzeit bis zum 19. Jahrhundert. Ein Handbuch der Waffenkunde. Mit Holzschnitten. 1. Liefg. kl. 8. Ebenda. 24 Ngr.

Das ganze wird, 4 Lieferungen stark, bis zum Juli vollständig erscheinen.

Dohme, Dr. Robert. Die Kirchen des Cistercienserordens in Deutschland. Mit Holzschnitten. gr. 8. Ebenda. br. 1 Thlr.

Horwicz, A., Grundlinien eines Systems der Aesthetik. gr. 8. Ebenda. 1 Thlr.

Kekulé, R., Die Balustrade d. Tempels der Athena-Nike in Athen. gr. 8. $1^1/_3$ Thlr. Leipzig, Engelmann.

—— Die antiken Bildwerke im Theseion zu Athen beschrieben. gr. 8. Geh. $1^1/_3$ Thlr. Leipzig, Ebenda.

L'Arte in Italia. Rivista mensile di belle Arti diretta da Carlo Felice Biscarra e Luigi Rocca. kl. fol. Torino (Venedig, Ebhardt). Preis des Jahrg. 12 Thlr. 24 Ngr.

Tuckermann, W. P., Das Odeum des Herodes Atticus und der Regilla in Athen, restaurirt von W. P. T. gr. fol. $2^2/_3$ Thlr. Bonn, 1868. Marcus.

Vasensammlung, die, der kais. Eremitage. 2 Bde. gr. 8. Leipzig, Voss.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 4.

Pietas von Giov. Dupré in Florenz. — Ary Scheffer, ein Charakterbild.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 43.

Die Pflege der Hausindustrie in Tyrol — Der technologische Unterricht in England, Frankreich, Belgien, in der Schweiz und in Deutschland. II. — Generalversammlung der Gesellschaft zur Beförderung der Kunstgewerbeschule des Museums. — Drittes Verzeichniss der Mitglieder des Vereins zur Förderung der Kunstgewerbeschule. — Stundeneintheilung der Kunstgewerbeschule. — Tyroler Marmor. — Französische Gewebe im österr. Museum. — Bericht über die Bereicherungen der Hofkunstsammlungen in Wien etc. — Grundzüge des Programmes der nächsten Weltausstellung in London.

Gewerbehalle. Nr. 4.

Kunstarbeiten in Eisen. Von Jakob Falke (Schluß). — Geräthe zu den im Jahre 1868 bei Hildesheim ausgegrabenen Silberfunde gehörend, gez. von K. Ubbe. — Spätgothischer Einband einer im Jahre 1472 gedruckten Bibel. — Treppengeländer in dem Hause „zum alten Limpurg" in Frankfurt a. M. (16. Jahrh.) — Modernes: Muster für seidene Tapeten; gepolsterte Stühle; Bibliothekschrank; Kleiderschrank; Blumenvase mit vergoldetem Kupfer gefaßt; Waschapparat für das Vorzimmer eines Speisesaals; Kegelbahn.

Gazette des Beaux-arts. April.

Paul Huet, par M. Ph. Burty. (Mit Abbild.) — Les collectionneurs de l'ancienne France 2. article. — Genie de Rubens, par M. A. Michiels 2. article. — L'académie de France à Rome d'après la correspondance de ses directeurs, par M. Lecoy de la Marche. — Holbein d'après ses derniers historiens. 1. article, par Eug. Müntz. — Boudoir de la Duthé, par M. de Saint-Non. (Mit Abbild.)

Chronique des arts. Nr. 12—16.

La vente Delessert. — Les couleurs en photographie. — Vierge de la galerie Delessert. — Le budget des beaux-arts et belles-lettres en Belgique. — A propos de la vente Delessert. — Convention entre la France et la Belgique pour les oeuvres de littérature et d'art. — Un musée-école à créer. — Musée du Louvre, rapport à l'empereur. — Un portrait de Jean Goujon. — Des droits de la nation sur les musées de la liste civile. — Nécrologie (P. D. Gourlieur; Chalons d'Argé; P. Travaux; L. de Laborde; A. A. Aillaud; Fr. G. L. Tabar). — Un collectionneur au XIV siècle. — Aliénation d'oeuvres d'art appartenant à la liste civile. — Premier projets pour l'arc de l'étoile. — Rapport sur la situation des musées impériaux depuis 1855 jusqu' en 1868.

Journal des Beaux-arts. Nr. 6 und 7.

A propos du Christ dit de Charles-Quint. — La caisse centrale des artistes belges. — Josse van Craesbeeck. — Journal d'un archéologue (Bruges). — Gérard David. — Bibliographie: Geschichte der modernen französ. Malerei von Dr. Jul. Meyer. —

Art-Journal. April.

The Art-pilgrim on the Rhine. — Woolner's statue of David Sassoon. — The royal scottish academy (43. exhibition). — The South-Kensington-Museum, Ceramic works. — British artists: Henri Tidey — Emaux cloisonnés. — Ancient Rome. — Obitary (G. F. Mulvany; R. B. Martineau; H. Justum; Fr. Lauret). — Sketches by R. T. Pritchett. — The stately homes of England No. IV. Castle Howard (Mit Abbild.) — The works of E. H. Wehnert. — Turner's Liber studiorum.

Berichtigungen.

In Nr. 7., S. 58, Sp. 2, Z. 30 v. oben lies: Materie statt: Malerei. — In Nr. 13., S. 127, Sp. 2, Z. 26 v. unten lies: 94 statt: 64.

Inserate.

Heft 8 der Zeitschrift für bildende Kunst nebst Nr. 15 der Kunst-Chronik wird Freitag den 21. Mai ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

21. Mai.



Nr. 15.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Generalversammlung und Ausstellung des „Vereins deutscher Zeichenlehrer“ zu Berlin.

Die in Troschel's „Monatsblättern zur Förderung des Zeichenunterrichts“ gegebene Anregung zur Gründung eines Vereins der deutschen Zeichenlehrer behufs gegenseitiger Förderung und Unterstützung hat bereits zu Anfang des vorigen Jahres einen derartigen Verein in's Leben treten lassen, der jetzt nach Revision der Statuten und bei fortwährend gesteigerter Theilnahme wohl als eine dauernde Schöpfung anzusehen ist. Derselbe hielt am 30. März seine zweite Generalversammlung ab, zu der auch eine Anzahl auswärtiger Mitglieder erschienen war. Die erstatteten Berichte lauteten recht befriedigend. Nach Maßgabe der disponiblen Mittel wurde für das Jahr 1870, in dem möglicherweise zum ersten Mal Mitglieder des Vereins oder deren Hinterbliebene pensionsberechtigt werden können, die Pension eines erwerbsunfähig gewordenen Mitgliedes auf 100, die für die Wittwe, resp. die Kinder eines etwa verstorbenen Mitgliedes auf 50 Thaler festgesetzt. — Ein Antrag des Herrn Templin in Thorn, Schritte zur Besserstellung der Zeichenlehrer beim Ministerium zu veranlassen, wurde bis zur nächsten Generalversammlung vertagt, um ihm eine größere Breite und eingehendere Begründung geben zu können. — Ein zweiter Antrag, von dem Vorsitzenden Dr. Hertzer in Berlin eingebracht, eine Kommission mit den Vorarbeiten für eine Ausstellung von Lehrmitteln des Zeichenunterrichts zu beauftragen, wurde angenommen und die Kommission sofort gewählt. — Auf Anregung des anwesenden Director Möllinger aus Höxter wurden die Fachgenossen aufgefordert, mustergültige eigene Arbeiten dem Verein zugehen zu lassen, um aus dem so gewonnenen Material die Publication einer umfassenden, auf allseitig erprobter Methode beruhenden Vorbildersammlung für den Zeichenunterricht zu gestalten.

Am folgenden Tage wurde in den bereitwillig eingeräumten Lokalitäten der Akademie für Damen von Scholz und Troschel eine Ausstellung von Lehrmitteln und Schülerarbeiten eröffnet, die, aus dem Stegreif entstanden, als ein Versuch im Kleinen gelten sollte, welche Gestalt ungefähr ein späteres, sorgfältig vorbereitetes größeres Unternehmen der Art annehmen, und welcher Aufnahme und Betheiligung es sich im Publicum und in den zunächst betheiligten Kreisen zu versehen haben würde. Wenngleich natürlich Vollständigkeit nicht zu erreichen war und bei der übereilten Aufstellung das Vorhandene nicht durchaus in planvoller Anordnung dargeboten werden konnte, so hatten die Veranstalter doch die Genugthuung, ihren Versuch auf's Beste aufgenommen und anerkannt zu sehen. Der Kronprinz und die Kronprinzessin sprachen sich bei einem längeren Besuch sehr befriedigt und theilnehmend aus, und der Handelsminister sowohl wie der Unterrichtsminister, und die Spitzen unserer Unterrichtsverwaltung haben in gerechter Würdigung der Wichtigkeit der Sache auf's Bereitwilligste ihre Unterstützung bei einer Wiederholung in größerem Maßstabe in Aussicht gestellt.

Es ist schwierig, bei einer solchen Ausstellung auf Einzelheiten einzugehen. Dennoch soll versucht werden, in der Kürze das Wichtigste hervorzuheben.

Im Fache des Maschinenzeichnens lagen hauptsächlich Proben von Arbeiten nach der Methode des a-tempo-Zeichnens vor. Der Director der Berliner Gewerbe-Akademie, Professor Reuleaux, begünstigt dieselbe, und

von dem Ingenieur von Gizycki und dessen Assistenten von Quitzow waren vielfache Proben ihrer Ergebnisse ausgestellt. In einfacher Schraffirmanier, in breiteren und schmaleren Zügen wird gleichzeitig von dem Lehrer an der Tafel groß und von den Schülern auf ihren Brettern in übereinstimmendem kleinern Maßstabe der Gegenstand mit dem Pinsel und mit einer Farbe dargestellt, nachdem vorher eine leichte Skizze gemacht und darin die Maße eingetragen sind. Die Anfertigung jeder Uebungszeichnung nimmt etwa zwei Stunden in Anspruch. Auch in der Privatanstalt des Civilingenieur Boehme zu Berlin wird in derselben Weise gearbeitet.

Ein wichtiges Erleichterungsmittel für den Unterricht in der darstellenden Geometrie bilden die von Dr. Hertzer angefertigten Fadenmodelle (für den Gebrauch der Gewerbe- und der Bergakademie zu Berlin). Dieselben stellen gewisse besonders schwierige oder interessante krummflächige Körper oder Fälle der Durchdringung solcher vor, wobei der größeren Anschaulichkeit wegen für jeden Körper Fäden von besonderer Farbe gewählt, die Durchschneidungskurven aber durch aufgezogene Perlen markirt sind. Eigenthümlich ist diesen Hertzer'schen Modellen, daß in dem einen Theil derselben auf der (metallenen) Grundfläche des Apparates die geometrische Konstruktion eingravirt ist. In einigen Apparaten aber sind die Fäden nur auf einer Seite fest, auf der anderen auf Rollen gewickelt und durch Federn gespannt, wodurch diese Apparate, bei vollständiger Verstellbarkeit der Rahmentheile gegen einander, fähig werden, eine große Anzahl verschiedenartiger Körper und die schwierigsten Uebergänge derselben in einander vorzuführen.

An einer anderen Stelle hatte Dr. Hertzer in sorgfältigen Schülerzeichnungen die Konstruktion der Licht- und Schattenwirkungen auf krummflächigen Körpern ausgestellt. —

Bei den Maschinen-Zeichnungen in der sogenannten ganzen Manier machte sich das von Reuleaux eingeführte Prinzip bemerklich, die Maschinentheile auf der Seite des Reflexlichtes in der Komplementarfarbe zu der Materialfarbe zu illuminiren.

Einen neuen instruktiven Apparat zum Aufsuchen der zusammengehörigen komplementären Farben hatte der Optikus Clément ausgestellt nebst dem Lohmeyer'schen Farbenkreisel und allen in das Fach des Mechanikus schlagenden Instrumenten zum Zeichnen. — Zeichen- und Mal-Utensilien hatten Spielhagen und Comp. in Berlin in geschickter und geschmackvoller Weise in reichster Entfaltung zur Ausstellung gebracht. Besondere Erwähnung als eigene Arbeiten des Ausstellers verdienen: der Eschke'sche Malapparat zum Zusammenlegen (nach Angabe gefertigt, auf Studienreisen zu benutzen), ein kleines leichtes Paquet, dessen bescheidener Raum nach Möglichkeit ausgenutzt ist. Sodann eine verbesserte Feldstaffelei, welche sich vor den französischen durch größere Stabilität und Vollständigkeit bei gleich großem Volumen in zusammengeklapptem Zustande auszeichnet. Drittens ein Zeichentisch, der mit Leichtigkeit in jeder beliebigen Höhe, horizontal und schräg, aufgestellt werden kann, und der sich durch seine einfache und solide Konstruktion, sowie den dadurch ermöglichten niedrigen Preis sehr empfiehlt, auch schon vielfach Anerkennung gefunden hat.

Proben von geometrischen Zeichnungen, Bau- und Ornamentzeichnungen waren von Verschiedenen vorhanden, so von den Zeichenlehrern Raetz und Krause zu Berlin, von der Baugewerkschule zu Höxter und der Provincialgewerbeschule zu Saarbrücken. Höxter hatte auch eine Anzahl kunstreicher Modelle eingesandt, in denen die Eleven der Anstalt selbstgestellte schwierige Konstruktionsaufgaben zu lösen versucht haben. Bei Saarbrücken tritt das Bestreben nach übertrieben vollendeter Ausführung in den Vordergrund, unseres Erachtens eine nicht empfehlenswerthe Methode: die aufgewendete Zeit steht in keinem annähernd richtigen Verhältniß zu dem wirklichen Gewinn, namentlich bei Schülern, die dem Stande der Gewerbtreibenden angehören. Unter den figürlichen Zeichnungen dieser Schule bemerkten wir die einzigen Studien nach Dupuis'schen Modellen, welche letzteren selber auf der ganzen Ausstellung vergeblich gesucht worden wären.

An die gewerblichen Zeichenschulen müssen wir nach ihrem officiellen Titel auch diejenige Anstalt anreihen, deren Leistungen die größten, die zahlreichsten, die mannichfaltigsten und — was sich mit jenen Vorzügen selten vereinigt — die besten auf dieser Ausstellung waren, die Kunstgewerbschule zu Nürnberg unter von Kreling's meisterhafter Leitung. Die ornamentalen und architektonischen Zeichnungen, zum Theil ganze Monumente, wie der schöne Brunnen u. a., in Blei oder mit dem Pinsel getuscht, bekunden eine Freiheit und Leichtigkeit in der Behandlung und ein Verständniß der Formen, die staunenswerth sind. Doch werden diese Arbeiten durch die Proben des figürlichen Zeichnens weit übertroffen. Eine Reihe lebensgroßer Brustbilder in Kreide, nach dem lebenden Modell, zum Theil schon von der Pariser Weltausstellung her bekannt, gehört geradezu zu dem Ausgezeichnetsten, was in dieser Weise geleistet werden kann, in dem Grade, daß es schwer hält, dem Publikum den Glauben beizubringen, daß es Schülerarbeiten gegenübersteht. Daran schließen sich dann, neben einer Unzahl gewöhnlicher kleiner, etwa ein Dutzend lebensgroße Akte von einer solchen Vollendung, daß hier mit Beschämung, aber rückhaltlos eingestanden wurde, auf unserer Kunstakademie könne Aehnliches nicht erzielt werden. Zwei lebensgroße Gewandstudien gestalteten sich eigentlich zu vollständigen Bildern von nicht geringem Verdienst, auch nach der Seite der Erfindung, und bei einem ganzen

Zimmer voll Zeichnungen nach der Antike und sonstigen plastischen Werken, in Originalgröße selbst bei ganzen Figuren, blieb nur die Frage offen, ob die Kunstfertigkeit der darstellenden Hand oder das den Charakter der Form sicher treffende Auge die größere Anerkennung verdiene. Eigenthümlich stechen die Proben aus älterer, vor-Kreling'scher Zeit gegen die jetzigen Arbeiten ab.

Ungern widerstehen wir der Versuchung, einige Bedenken darzulegen, die der uniforme Charakter all dieser Blätter, die nicht undeutlich wie Manier gemahnende Behandlung in uns erregt hat. Doch da hier der hinreichende Raum fehlt, unsere Bemängelungen, wie man es einer solchen Leistung schuldig wäre, eingehend zu begründen und zu begränzen, so verzichten wir diesmal darauf.

Proben des Modellirunterrichtes, wie sie in Paris vorlagen, waren hier von Nürnberg nicht eingesandt. Die einzigen vorhandenen Stücke dieser Art rührten von dem noch sehr jungen Unterricht in der Damenakademie her und konnten unter Berücksichtigung der Verhältnisse wohl genügen, namentlich eine recht lebendige weibliche Porträtbüste nach dem Leben. Dagegen war plastisches Unterrichtsmaterial reich vertreten, sowohl durch den bereits ansehnlichen Gypsapparat der Damenakademie, wie durch die Gypsmodellsammlung der Stuttgarter Centralstelle und namentlich durch die methodische Ornamentenschule vom Bildhauer Christian Lehr in Berlin.

Als Lehr- und Atelier-Apparat waren dann noch zahlreiche Aquarellen, Studien und Zeichnungen von Theodor Hosemann und Otto Scherfling (gleich dem genannten Lehr, Lehrern der Damenakademie), von Otto Weber, Louis Spangenberg, Paul Meyerheim und Gustav Klein vorhanden. In vier Folgen von Probedrücken seiner Stiche zeigte Gustav Seidel die Entwicklung einer Kupferdruckplatte; und als Merkwürdigkeit hatten sich sogar zwei kleine Aquarellen von Chodowiecki eingefunden.

Ein eigener Saal enthielt an Wandtafeln alle Arten von Gerippen, gezeichneten und gemalten Akten (darunter vielen französischen), den ganzen Lehrapparat für die Anatomie, Proportionslehre u. s. w. Die Wissenschaft der Perspektive war durch die namhaftesten Werke von den ältesten bis auf die neuesten vertreten, und zur Erläuterung ihrer Gesetze war eine ziemliche Anzahl von Apparaten ersonnen, unter denen nach einstimmigem Urtheil die des schon genannten C. Krause, eines schlichten Handwerkers und Autodidakten, den Preis davon trugen. Er ersetzt die gemeinhin übliche Glastafel durch Drahtgaze, die ein bequemes Ausziehen der Sehstrahlen durch Fäden gestattet. Auch andere ebenso einfache wie sinnreiche Apparate, zum Theil aus überall zugänglichem Material mit Leichtigkeit vom Lehrer selbst zu bereiten, dienen ihm zum Unterricht in der Projektionslehre. — Eine Unzahl von Büchern, Vorlageheften, Wandtafeln u. s. w. vertrat die Methodik des Zeichenunterrichtes, besonders auf seinen ersten Stufen. Leider stellte es sich heraus, daß es an wirklich brauchbarem Material hier bei aller Fülle des Gebotenen eigentlich fehlte.

Auch von der kunstwissenschaftlichen Literatur (Kunstgeschichte und Aesthetik) war der Umfang durch eine ansehnliche Sammlung der gangbarsten und bedeutendsten Werke veranschaulicht, auch die Kunstindustrie nicht vergessen. — Dieser Sammlung schlossen sich die Originalphotographien der Nationalgalerie zu London und der florentinischen Galerien von der photographischen Gesellschaft in Berlin an, und eine bunte aber reichhaltige Stereoskopenausstellung von C. Eckenrath in Berlin griff hie und da ergänzend in das Ensemble der Ausstellung ein.

Berlin. **B. M.**

Korrespondenzen.

Düsseldorf, Mitte April.

B. Jüngst war es uns vergönnt, das Atelier des vor einigen Monaten von Weimar hierher berufenen Professors Hermann Wislicenus zu besuchen, von dessen Schöpfungen wir bisher nur wenige kennen zu lernen Gelegenheit hatten; wir waren daher auf's Angenehmste überrascht, eine wahre Fülle trefflicher Kartons und Kompositionen zu finden, die, theils vollendet, theils im Entstehen begriffen, uns erst klar machten, welch bedeutende Kraft die rheinische Schule an diesem gediegenen Meister gewonnen hat. Da fiel uns zunächst ein großer Karton in die Augen, der für ein im Speisesaale des römischen Hauses in Leipzig auszuführendes Freskogemälde bestimmt ist und den Beginn eines Götterbachanals darstellt. Die vielen Gestalten sind auf's Schönste gezeichnet und gruppirt, lebendig aufgefaßt, ohne an Würde zu verlieren, stilvoll, ohne manierirt zu sein. Dann sahen wir einen andern großen Karton, zu dessen Ausführung al fresco in der Schloßkapelle zu Weimar sich der Meister demnächst nach der Ilmstadt auf einige Zeit zurückbegeben wird. Er zeigt eine Gruppe musicirender Engel in überlebensgroßen Figuren von außerordentlicher Schönheit und wird dem Orte seiner Bestimmung zum würdigen Schmucke gereichen. Im Auftrage eines amerikanischen Kunstfreundes hat Wislicenus ferner in vier großen Oelgemälden die vier Jahreszeiten darzustellen, zu denen der letzte Karton seiner Vollendung entgegengeht. Herrliche allegorische Frauengestalten mit Kindern und entsprechenden Attributen personificiren dieselben.*)

Professor Wilhelm Camphausen ist gleichfalls mit

*) Man vergl. d. Jahrgg. 1867 der Zeitschrift f. bild. Kunst, S. 184 ff.

der Ausführung mehrerer Bestellungen beschäftigt. Für den Kronprinzen von Preußen hat er gegenwärtig die Eroberung der ersten österreichischen Standarte durch preußische Dragoner in der Schlacht bei Nachod zu malen, welchem Bilde dann später eine Darstellung Friedrich des Großen mit seinem Stabe zu Pferde in Lebensgröße im Auftrage des Königs Wilhelm folgen soll. Ein eben vollendetes Werk, das für den Prinzen Alexander von Preußen bestimmt war, zierte jüngst die Permanente Kunstausstellung von Ed. Schulte und zeigte in ziemlich großen Verhältnissen die Begrüßung des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Karl am Abend der Schlacht von Königgrätz auf der Höhe von Chlum. Die Komposition gehört zu den schönsten, die Camphausen entworfen, und die malerische Ausführung entspricht dem anerkannten Geschick des unablässig thätigen Künstlers. Ein großes Altargemälde für die evangelische Kirche zu Schwerin an der Warthe von Heinrich Lauenstein war einige Zeit später bei Schulte ausgestellt und erregte gerechtes Aufsehen. Es zeigte den Erlöser am Kreuz, über dessen Haupt Gott-Vater mit ausgebreiteten Armen in hellem Lichtglanz sichtbar ist, während unten tiefe Finsterniß herrscht und ein Sturmwind die Bäume niederbeugt. In Zeichnung, Korlorit und Ausdruck gleich anerkennenswerth, erregte diese Auffassung doch unser Bedenken, da durch die Gestalt Gott-Vaters die Aufmerksamkeit von der Figur Christi abgelenkt und deren Wirkung beeinträchtigt wird. Wir wissen nicht, ob der Künstler zu dieser Anordnung aus eigener Intention oder auf den Wunsch seiner Auftraggeber gekommen ist, glauben aber, daß sein sonst so tüchtiges Bild wesentlich gewonnen haben würde, wenn die dunkle Luft bis oben durchgeführt wäre.

Die neue Konkurrenzausschreibung zur Ausschmückung des Rathhaussaales in Crefeld mit Oelgemälden ist nun auch erfolgt. Dieselbe giebt diesmal die Wahl des Gegenstandes dem freien Ermessen der Maler anheim und setzt für die zweitbeste Skizze wieder ein Accessit von Zweihundert Thalern aus. Die Entwürfe müssen bis 1. November d. J. dem Ausschuß des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen hier eingesendet werden. Wir sind gespannt, wie die Betheiligung der Künstler ausfallen und ob eine endgültige Entscheidung diesmal erfolgen wird.

Von dem erhöhten Interesse, welches allenthalben für die Kunst und ihre Vertreter herrscht, haben wir zwei schöne Zeugnisse anzuführen. Das eine finden wir in einem Legat von dreitausend Thalern, welches ein hier gestorbener Rentner, Abraham Wetter, unserer Künstlerschaft ausgesetzt hat für ein Reisestipendium und das andere in dem Anerbieten des berühmten Kölner Männergesangvereins, zum Besten des hiesigen Künstlerunterstützungsvereins bei uns ein Koncert zu geben, welches natürlich auf's Dankbarste angenommen wurde und dessen Ausführung durch die zahlreiche Betheiligung des Publikums zu einem höchst erfreulichen Ergebniß geführt hat. — Schließlich wollen wir noch mittheilen, daß die beiden kleinen Gemälde Lessing's: „Huß auf dem Koncil" (früher in der Arthaber'schen Galerie in Wien) und „Huß vor dem Scheiterhaufen," welche lange Zeit eine Zierde der Ausstellung des Herrn Schulte bildeten, von diesem für den Preis von zehntausend Dollars an den reichen Kunstfreund Longworth in Cincinnati verkauft und bereits dahin abgesandt worden sind.

Chemnitz, im Frühjahr 1869.

A. H. Chemnitz ist zwar Vielen als Industrie- und Handelsstadt bekannt, man weiß vielleicht auch, daß es officiell zur Großstadt gestempelt worden ist und in Folge dessen mehr Steuern aufbringt, aber man hat ein Vorurtheil gegenüber dem wissenschaftlichen und künstlerischen Standpunkte der Stadt; man vergleicht sie mit anderen an Umfang und Einwohnerzahl gleichen oder ähnlichen Orten und sieht mit Achselzucken den Unterschied, ja den Kontrast beim Vergleiche. Wer aber gründlicher prüft und nicht von oberflächlichen Urtheilen reisender Handels- oder Geschäftsleute sich irre führen läßt, der wird zu ganz anderem Schlusse kommen. Wohl mochte Chemnitz in der ersten Zeit seines raschen Emporblühens seinen Sinn fast lediglich auf den materiellen Erwerb richten und darüber rein geistige Interessen in den Hintergrund drängen; die Erfahrung blieb aber nicht aus, daß, um auf dem Weltmarkte mit Erfolg zu konkurriren, Wissen und Können nothwendig zusammengehören. Es entwickelte sich somit, neben der durch den Verkehr mit aller Welt unerläßlichen Umgangsbildung, das fortschreitende Bedürfniß nach einer tieferen Geistesbildung. Diesem Bedürfnisse Rechnung zu tragen ward zuerst den Schulen die äußerste Aufmerksamkeit zugewandt, so daß dieselben jetzt zu den besten Deutschlands gezählt werden müssen. Die Fortschritte in der Weberei gingen Hand in Hand mit denen des Musterzeichnens. Durch die materielle Vergrößerung der Stadt stieg die Zahl der natürlichen Vertreter der Wissenschaft, der Beamten, Geistlichen, Lehrer, Aerzte u. s. w. und gleichzeitig die der Künstler. Der überwiegende Theil der letzteren bestand selbstverständlich aus Architekten, die durch den raschen Anwuchs der Stadttheile reiche Beschäftigung fanden. Zu ihnen gesellten sich aus demselben Grunde die Bildhauer und die Maler, deren mehrere durch das allgemein erkannte Bedürfniß nach künstlerisch gebildeten Zeichenlehrern an den städtischen Schulen hieher gezogen wurden.

Es konnte nicht ausbleiben, daß mit der wachsenden Anzahl von Gleichgesinnten sich bei denselben auch das Bedürfniß kund gab, einen Meinungsaustausch zu veranlassen und durch Korporation das gemeinsame Interesse kräftiger zu vertreten. Nach einigen mißlungenen Ver-

suchen wagte es ein kleines Häuflein muthiger Jünger und Verehrer der bildenden Kunst abermals einen Verein für Kunstzwecke ins Leben zu rufen. Mit bescheidenen Ansprüchen und unter dem ebenso bescheidenen Namen: „Kunsthütte" trat der Verein im Jahre 1860 in's Leben, um dem rüstigen Vorwärtsstreben der Stadt eine neue Ader geistiger Thätigkeit zu eröffnen. Tapfer kämpfte man gegen das ziemlich verbreitete Vorurtheil: „Chemnitz sei kein geeigneter Boden für Kunstbestrebungen." Es wurden gesellige Abende festgestellt, in denen in Ernst und Scherz künstlerischer Geist sich kundgab. Unermüdlich ward von den Wenigen nach dieser Seite hin gearbeitet, um durch den originellen, gesellschaftlichen Ton des Vereins demselben Freunde und Mitglieder zu schaffen und bald sah man sich in der Lage, einen lange stillgehegten Wunsch, wenn auch nur in bescheidenem Maße, befriedigen zu können: man eröffnete eine permanente Kunstausstellung. Es war dies ein nicht gar zu leichtes Unternehmen. Zwar disponirte man über eine ziemliche Anzahl Bilder, Gewinnste vom sächs. Kunstverein, welcher in Chemnitz viele Mitglieder zählt; aber diese Quelle war bald erschöpft und es mußten daher Bilder von auswärts geschafft werden. Mangelnden Capitals wegen ward von den rührigen Vereinsmitgliedern alle hierbei nöthige Arbeit selbst verrichtet. Die Korrespondenz, das Auspacken, Aufhängen, Reinigen, Einpacken, Versenden u. s. w. war das von wenigen Freiwilligen opferfreudig besorgte Geschäft. Der Lohn hierfür, selbstverständlich nur ein moralischer, war aber ein äußerst geringer. Die Ausstellung wurde vom Publikum schwach besucht. In tonangebenden Kreisen hatte man theils noch keine Notiz von dem neuen Unternehmen genommen, theils auch sich verletzt gefühlt, nicht eingeladen worden zu sein. Auf letzteres wartend blieb man theilnahmlos bei den Mühen des Vereins. Dieser gab freies Entree gegen unentgeltlich von Vereinsmitgliedern in unbeschränkter Anzahl zu erhaltende Karten, aber das Publikum schien wenig erfreut über die so uneigennützig gebotene Gelegenheit zum Kunstgenusse, die Ausstellung blieb gering besucht. Von verschiedenen Seiten wurde eingewandt: „Man will sich in Chemnitz nichts schenken lassen." Um dieser Ansicht gerecht zu werden, ward vom Verein ein geringes Entree gefordert. Der Erfolg war jedoch ein noch traurigerer — es kam fast Niemand. Da ward das Entree völlig freigegeben. Es brauchte sich jetzt Niemand erst um Freikarten zu bemühen, um Kunstgenüsse gratis zu erhalten. Hierauf mehrte sich der Besuch der Ausstellung und wuchs bald zu verhältnißmäßig bedeutenden Dimensionen; denn im Jahre 1867 war die Anzahl der Besucher 12,126, mehr als das Doppelte der Anzahl vom Jahre 1864, wo 5570 Personen die Ausstellung besuchten. Die vorangehenden Jahre variirten von 4 — 500 bis zu 1000. Aber nicht blos für die Ausstellung wuchs das Interesse der Chemnitzer, es nahm auch zu in Bezug auf die Bestrebungen des Vereins überhaupt. Die Mitgliederzahl mehrte sich rasch, der Verein konnte Kunstwerke ankaufen und unter seine Mitglieder verloosen; dies regte zu neuer Betheiligung an und brachte auch Privatleute auf den Gedanken, von der Ausstellung Bilder durch Ankauf an sich zu bringen. Ja es fanden sich Gönner der Kunsthütte, welche Meisterwerke von anerkanntem Werthe dem Vereine als Geschenke übergaben, als Theile eines, wenn auch in weiter Ferne, noch zu verhoffenden Museums. Die städtische Behörde bewies ihre Anerkennung der Bestrebungen des Vereins dadurch, daß sie für Miethe eines Ausstellungslokales 300 Thaler jährlich bewilligte.

Gekräftigt durch solche Unterstützung ward es möglich, eine vielseitige Thätigkeit zu entfalten. War es früher nur in beschränkter Weise thunlich, Bilder zur Verloosung anzukaufen, so gestaltete sich jetzt bei größeren Mitteln die Sache ganz anders. Die im Jahre 1867 für rein künstlerische Zwecke verausgabte Summe belief sich auf 1150 Thlr. Durch die Bereitwilligkeit und Freigebigkeit der Behörde war es möglich geworden, ein geeigneteres, größeres Lokal zu schaffen und eine größere Anzahl besserer Kunstwerke auszustellen. Ein gleiches Entgegenkommen der städtischen Behörde ermöglichte eine weitere Thätigkeit des Vereins, insofern als bei allen öffentlichen Vorkommnissen, wo künstlerischer Beistand nöthig scheint, die Kunsthütte zu Rathe gezogen wird. An den wöchentlichen Vereinsabenden ist durch Vorträge dafür gesorgt, daß unter den Mitgliedern selbst, ebenso wie unter den stets gern gesehenen Gästen der Kunsthütte, das Verständniß für die Kunst, insbesondere für die bildende, wachse und somit auch das Interesse dafür zunehme. Dasselbe bezwecken auch in den Lokalblättern die vom Vereine ausgehenden Besprechungen aller möglichen Vorkommnisse auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Ausgehend von dem Gedanken, daß schon bei der Jugend das Interesse für die Kunst geweckt und genährt werden müsse, prämiirt die Kunsthütte alljährlich die besten Zeichenschüler in den städtischen Schulen incl. Sonntagsschule mit Vervielfältigungen von Werken anerkannt guter Meister, mit Kupferstichen, Holzschnittwerken u. dgl. m. So ist der Verein rastlos bemüht, gegenüber den Bestrebungen der Bevölkerung von Chemnitz das geistige Leben, gegenüber dem realen Sinne derselben den Sinn für das Ideale zu wecken und zu pflegen.

Der Erfolg lohnt diese uneigennützige Mühe. Nicht nur daß unbemittelte Leute, deren sonstige Beschäftigung nichts weniger als idealer Natur ist, ihr Scherflein mit dem Bewußtsein beitragen, einer hohen und würdigen Sache damit zu dienen; auch in den höheren Gesellschaftskreisen entwickelt sich ein reger Eifer für künstlerische Interessen. So ist z. B. die Ausschmückung des Gebäudes für die Webschule durch die Freigebigkeit zweier hiesiger Bür-

ger möglich geworden. Die Front dieses Hauses ist geziert durch die überlebensgroße Statue Jacquard's, ein Werk von dem hiesigen Bildhauer Händler, einem Schüler Rietschel's. Der untere Theil des Treppenhauses enthält in Wachsfarben ausgeführte Wandgemälde von Flinzer, einem Schüler Schnorr's v. C., die allegorischen, überlebensgroßen Figuren der Spinnerei und Weberei darstellend, während ein Kinderfries die Entstehung und Entwickelung beider Techniken zeigt.

Ein weiteres Kunstwerk wird in nicht gar langer Zeit unsere Stadt zieren. Es ist dies das Monument eines um dieselbe gar hoch verdienten Mannes, des ehemaligen Kaufmanns und Fabrikanten Becker. Nicht nur darin bestand sein Verdienst, daß er den Grund legte zur jetzigen Blüthe der Chemnitzer Industrie, er war auch im edelsten Sinne des Wortes ein Menschenfreund, der mit opferbereitem Herzen sich, soweit er es vermochte, aller Nothleidenden annahm. Durch große Einkäufe steuerte er einer Hungersnoth, durch Gründung von Schulen und Unterstützung aller geistigen Bestrebungen wußte er das Niveau der Geistesbildung seiner Vaterstadt zu erhöhen. Für solche Wohlthaten dankbar zu sein durch ein monumentales Werk, war schon längere Zeit die Absicht der Stadt. Die Kunsthütte bemächtigte sich dieser Idee mit Eifer. Dieser belohnte sich, wenn auch nach langen Mühen. Es ward möglich eine Statue in Bronzeguß von Gebrüder Lenz & Herold in Nürnberg, modellirt durch obgenannten Bildhauer Händler in Ausführung bringen zu lassen.

Nekrologe.

* **Théophile Thoré,** unsern Lesern unter seinem Schriftstellernamen W. Bürger in rühmlichem Angedenken, ist am 29. April zu Paris 62 Jahre alt verschieden und wurde daselbst am 2. Mai auf dem Père-la-Chaise im Beisein zahlreicher Freunde und Kollegen bestattet. Die kunstwissenschaftliche Welt hat an ihm einen ihrer tüchtigsten Forscher und liebenswürdigsten Schriftsteller, dieses Blatt einen seiner wärmsten Freunde und einen stets gern gesehenen Mitarbeiter verloren. Die starke Seite von Bürger's feinausgebildeter Kennerschaft war jedenfalls die niederländische Malerschule; die Geschichte der holländischen Meister, insbesondere Rembrandt's und seiner Schüler und Nachfolger, wurde von ihm in zahlreichen wichtigen Punkten aufgehellt und berichtigt; einzelne, zum Theil bedeutende Vertreter der Schule, hat er aus völliger Vergessenheit wieder an's Licht gezogen, ihre Werke von den ihnen anhaftenden falschen Namen befreit und ihre Stellung den Zeitgenossen gegenüber kritisch festgestellt. So vornehmlich der treffliche Meister Jan van der Meer von Delft, dem Bürger vor drei Jahren eine damals von uns angezeigte Monographie widmete. Eine Reihe von museographischen Arbeiten über die Galerien der Niederlande (Amsterdam, Rotterdam, Brüssel, die Galerie Suermondt in Aachen), über die Kunstschätze Englands und Spaniens zeugt von der umfassenden Bilderkenntniß des Verewigten, der auch in den deutschen Museen besser als die meisten Kunstgelehrten Frankreichs zu Hause war. In seiner Jugend St. Simonist und nach der Juli-Revolution einer der begeistertsten Verfechter der demokratischen Ideen, mußte er 1851 flüchten und benutzte die Zeit seines Exils u. A. zu wiederholten Reisen durch die Kunststädte Europa's. In Folge der Amnestie kehrte er nach Paris zurück und war hier, wie früher, neben seinen kunstwissenschaftlichen Arbeiten auch in der Tagespresse als Kritiker thätig. Die unlängst von uns besprochenen „Salons de Thoré“ bieten eine Auswahl seiner schriftstellerischen Arbeiten dieser Art. In den letzten Jahren schrieb er namentlich für die „Indépendance Belge“ und die „Gazette des Beaux-Arts“. „Es ist eine Schande, — so scherzte er oft — daß ich mit meinem fingirten deutschen Namen kein Wort Deutsch zu schreiben vermag.“ Wenn dies auch wirklich der Fall gewesen sein sollte — seine Beiträge schrieb er allerdings auch für uns immer fränzösisch — so war er doch im Lesen der deutschen Sprache vollkommen mächtig und ein kundiger Freund und Verehrer unserer Literatur. Wir möchten von ihm sagen, daß er die besten Seiten unseres Volksthums mit den besten des französischen vereinigt habe. Eine brave Seele, voll echter Humanität, ein Schriftsteller von vornehmer Anschauung und klassischer Ausdrucksweise ist mit ihm für uns dahingegangen.

R. **August Geist.** Der Vater des am 15. October 1835 in Würzburg geborenen und am 15. Dezember 1868 in München verlebten Landschaftsmalers August Christian Geist war als Maler in der erstgenannten Stadt wohnhaft. Ihm konnte das früh keimende Talent des Sohnes nicht entgehen und er pflegte und unterstützte es mit liebreicher Sorgfalt. An der Gewerbeschule, welche August Geist vom Jahre 1848 bis 1860 und an der Zeichenschule der polytechnischen Lehranstalt zu Würzburg, welche er die darauf folgenden drei Jahre mit bestem Erfolg besuchte, entwickelte sich das schöne Talent in überraschender Weise. Ein von ihm damals angelegtes und bis zu seinem frühen Heimgange sorgfältig fortgeführtes Verzeichniß aller seiner künstlerischen Arbeiten liefert den Nachweis, daß Geist bereits in seinem sechzehnten Lebensjahre sich entschieden der Landschaftsmalerei zugewendet hatte, wobei ihm die liebliche Umgebung seiner schön gelegenen Vaterstadt reiches Material zu eingehenden Studien gab. Obschon nur Schülerarbeiten, machten die Zeichnungen und Bilder aus jener Zeit dennoch einen so günstigen Eindruck, daß es dem jungen Maler nie an Abnehmern fehlte.

Bis zu seinem achtzehnten Jahre blieb August Geist unter seines Vaters Leitung; doch dieser hatte längst gefühlt, daß seine eigenen Kräfte nicht zureichen würden, den Sohn mit gewünschtem Erfolge an's Ziel zu führen. In Fritz Bamberger, des Vaters vieljährigem Freunde, fand sich eine bewährte Kraft, der der junge Künstler anvertraut werden konnte. Es war im August des Jahres 1853, als Vater und Sohn in München eintrafen und letzterer bei Bamberger zu arbeiten begann. Schon im nächsten Monate erwarb der Würzburger Kunstverein ein Bildchen Geist's, die erste und letzte Winterlandschaft, die er je malte.

Von jener Zeit an entwickelte August Geist eine so ersprießliche Thätigkeit, daß er des Vaters Sorge um den Unterhalt der Seinen erleichtern und auf fernere Unterstützung aus dem elterlichen Hause verzichten konnte. Im nächsten Jahre zog eine größere Landschaft: „Das Schloß

Aschbach in Franken“ die Aufmerksamkeit des Kunstvereinspublikums auf Geist und als er das Bild an den Verein verkauft hatte, schien ihm seine Zukunft gesichert. Im nämlichen Jahre wurde ihm durch den polytechnischen Verein in Würzburg der Auftrag, die hohe Rhön zu bereisen und eine Reihe interessanter Punkte aufzunehmen. Das Ergebniß dieser Reise waren vierundzwanzig sauber in Tusche ausgeführte Blätter, nach deren Vollendung er das elterliche Haus wieder verließ, um nach München zurückzukehren.

In den beiden nächsten Jahren lernte er die bayerischen Alpen kennen. So hoch er aber ihre Schönheiten schätzte, so entsprach ihm gleichwohl ein Studienaufenthalt in Polling und Umgebung besser, von wo aus sich ihm ein größerer Horizont öffnete. Geist's Name hatte bereits einen guten Klang; außer einzelnen Kunstfreunden hatten die Kunstvereine von München, Würzburg, Regensburg, Prag und Bamberg Arbeiten von ihm erworben. Gleichwohl arbeitete der bescheidene junge Mann noch immer unter der Leitung Bamberger's. Erst im Oktober des Jahres 1856 miethete er sich ein eigenes Atelier und begann darin eine selbständige Thätigkeit. Aus jener Zeit stammt auch eine Ansicht von Würzburg, welche er im Auftrage des medizinisch-physikalischen Vereins dortselbst für den Professor Virchow in Berlin malte, in dessen Besitze sie sich noch befindet. Demselben Jahre gehört auch seine erste größere Komposition an, welche er als „Landschaft bei Polling“ bezeichnete. Das Bild zog so lebhaft an, daß er denselben Gegenstand mit nur unwesentlichen Aenderungen noch im selben Jahre für den Fabrikanten Hrn. Seitz in Nürnberg malen mußte.

Im darauf folgenden Jahre (1857) wünschte der polytechnische Verein in Würzburg eine Anzahl fränkischer Burgruinen von Geist's Hand in Stahl radirt. Geist, obwohl mit dieser Technik noch ganz unbekannt, unterzog sich dem Auftrage bereitwillig, indem er auf einer längeren Wanderung in Franken werthvolles Material sammelte. Nachdem er noch einen zweimonatlichen Aufenthalt an den Gestaden des Chiemsee genommen, kehrte er nach München zurück und machte sich an die gestellte Aufgabe, welche er mit großem Geschick löste, wobei ihm sein ebenso eleganter wie sicherer Vortrag ungemein zu statten kam. Er radirte damals dreizehn Blätter, kehrte aber nie mehr zu einer Technik zurück, in welcher er unzweifelhaft Ausgezeichnetes geleistet haben würde.

Das nächste Jahr führte ihn nach Nürnberg und in die fränkische Schweiz, welche er so lieb gewann, daß er von jener Zeit an fast alljährlich dahin zurückkehrte, um dort Studien zu machen, welche er in vielen seiner späteren Bilder, und man kann wohl beifügen, in seinen besten verwerthete.

Im Herbste des Jahres 1859 besuchte er Karlsruhe und durfte sich dort der freundlichen Theilnahme J. W. Schirmer's erfreuen, der an dem reichbegabten Künstler, der sich in den anmuthigsten Formen zu bewegen verstand, Wohlgefallen fand. Geist hob es oft im Gespräche hervor, wie vielfache Anregung er dem genialen Meister zu verdanken habe. Ohne Zweifel hätte Geist seinen Aufenthalt in Karlsruhe unter den obwaltenden Umständen noch weiter ausgedehnt, hätte ihn nicht des geliebten Vaters Tod nach Hause gerufen, wo er nun zur Beruhigung und zum Troste seiner Angehörigen vom 10. Januar bis Mitte August 1860 verweilte, mit Rath und That energisch in die Verhältnisse derselben eingreifend. Wie er dem vielfach vom Unglück heimgesuchten Vater ein liebender Sohn gewesen und hilfreich zur Seite gestanden war, so unterzog er sich nach dessen Tode mit der größten Aufopferung der Unterstützung seiner unversorgten Geschwister.

Im Jahre 1860 entstand neben vielen kleineren Bildern auch jene tiefempfundene Komposition mit Motiven von der Rhön, welche der Kunstverein in München erwarb und welche später an Hrn. C. Stock in Bremen überging. Sie entstand sichtlich unter dem Eindrucke des schmerzlichen Verlustes, den August Geist kurz vorher erlitten. Schwere Regenwolken ziehen über den Himmel und halten jeden Sonnenblick ab, sich in einem von ernsten Buchen und Eichen umgebenen Wasser spiegelnd, an welchem vorüber zwei Versprengte in der Tracht des dreißigjährigen Krieges nach einer Ruine zu flüchten. Nachdem er den Sommer hindurch in der Gegend von Brannenburg den Studien obgelegen, ging er im Herbste den Rhein hinab, besuchte Mainz, Koblenz, Köln und verweilte längere Zeit in Antwerpen, worauf er noch einen Abstecher in seine geliebte fränkische Schweiz machte. Von den Gemälden, welche in diesem Jahre entstanden, muß eine Felsenschlucht mit einem sonnig beleuchteten Dorfe in der Ferne hervorgehoben werden, welche der Nassauische Kunstverein in Wiesbaden erwarb. Das Jahr 1862 verlebte Geist mit Ausnahme einer kurzen Frist, welche er im Oberlande zubrachte, in München und entwickelte, obschon seine Gesundheit bereits anfing, Besorgnisse zu erregen, eine außerordentliche Thätigkeit, welche sich im nächsten Jahre sogar noch steigerte. Außer einer Anzahl kleinerer Oelbilder und Zeichnungen aller Art entstanden zwei große Gemälde, welche die Kunstvereine zu Köln und München ankauften. Das letztere, „Ein Abend am Main“, zählt entschieden zu dem Besten, was Geist geschaffen, und ist in der köstlichsten Weise durch die Honoratioren eines lieblich gelegenen Landstädtchens, welche beim Spiele sitzen, staffirt.

Im Jahre 1863 besuchte Geist das romantische Algäu in Gesellschaft seines Freundes Dr. Deckert und sammelte in Immenstadt, Sonthofen und Oberstorf werthvolle Studien. Der liebliche und doch großartige Charakter des Algäu sprach ihn lebhaft an; leider konnte er nur wenige Motive verwerthen, da ihn sein fortschreitendes Lungenleiden zu möglichster Koncentration seiner künstlerischen Kräfte veranlaßte und er vorerst noch von den Eindrücken der fränkischen Schweiz erfüllt war, welcher er auch die Motive einer idyllischen und überaus heiteren und anmuthigen Landschaft entnahm, die der Kunstverein in Köln an sich brachte, des umfangreichsten aller Bilder Geist's.

Der Winter 1864/65 ward für ihn ein verhängnißvoller. Die Fortschritte seiner Krankheit waren nicht mehr zu verkennen, auch Geist selbst täuschte sich nicht mehr darüber, daß er den Keim eines frühen Todes in sich trage. Aber dieser Gedanke schien ihn weniger zu entmuthigen, als zu rastlosem Streben und Schaffen aufzustacheln: er wollte die ihm gewährte Spanne Zeit ausnützen. So gönnte er sich auch während eines Kuraufenthaltes in Reichenhall keine Ruhe. Der Erfolg desselben ließ viel zu wünschen übrig; um den Uebergang nach München zu mildern, nahm er noch einen längern Aufenthalt am Starnberger-See. Der Sommer 1865 sah ihn über einem größeren Bilde für den Kunsthändler Hölzel in Olmütz, das den gleichen Stoff behandelt, wie sein nach

Köln gegangener „Abend am Main", und durch seine feiertägliche Stimmung anzieht.

Geist hatte sich schon lange mit dem Gedanken einer Reise nach Italien getragen und machte sich denn am 4. Oktober 1865 auf den Weg, indem er die Route über die Schweiz und den Comersee einschlug und im Interesse seiner höchst angegriffenen Gesundheit sowohl als Studien halber in allen bedeutenderen Städten sich aufhielt. Bedenkt man sein Leiden, so kann man kaum begreifen, wie es ihm möglich war, während eines Aufenthaltes von nur zwanzig Monaten im Süden eine solche Menge der gewissenhaftesten Studien zu sammeln, wie die ist, welche er bei seiner Heimkehr im Mai 1867 über die Alpen brachte, ganz abgesehen davon, daß er dort auch noch zur Ausführung mehrerer Bilder Muße fand.

Er war leidend gegangen und kam leidender heim. Obwohl er ein allzeit offenes Auge für das Schöne hatte, vermochte er sich doch in Rom nie recht behaglich zu fühlen und schrieb von dort an seinen Freund Friedrich Voltz: „Lieber will ich in der Heimat bei meinen Freunden ein paar Jahre früher sterben ꝛc." Sein Leiden nahm mit vehementer Eile zu; kaum daß ihm der Sommer des Jahres 1868 noch einige Linderung gewährte. Trotzdem verbrachte er fast seine ganze Zeit an der Staffelei mit einer Selbstbeherrschung, die staunenswerth war und von welcher sein „Aquädukt in der Campagna" und „Ein Brunnen bei Ariccia" glänzendes Zeugniß geben, beide vom Münchener Kunstverein angekauft.

Am 14. Dezember vorigen Jahres flog sein verklärter Blick noch einmal über eines seiner letzten Bilder, das man an sein Bett gebracht. Darauf sank er in die Kissen zurück und in leisen Schlummer, aus welchem er Tags darauf in den ewigen Schlaf hinüberging. Die deutsche Kunst hat an August Geist einen begeisterten Priester, seine Freunde haben an ihm einen edlen Gefährten verloren. Sie haben ihn mit tiefer Wehmuth bestattet und sein Andenken wird ihnen immer theuer bleiben.

R. **Hermann Schütz**, Kupferstecher. Der am 12. April heurigen Jahres in München verstorbene Kupferstecher Hermann Schütz war der Sohn eines Pfarrers in Bückeburg und dortselbst im Jahre 1807 geboren. Im Hause seines Vaters mit der klassischen und modernen Literatur vertraut geworden und im Besitze einer bei Künstlern seltenen umfassenden wissenschaftlichen Bildung, versäumte er auch dann, als er sich ganz der Kunst gewidmet hatte, keine Gelegenheit, den Kreis seines Wissens zu erweitern und gab sich namentlich einem eingehenden Studium der romanischen Sprachen hin, unter denen er besonders die spanische lieb gewann. Diese seine Vertrautheit mit den Sprachen des Südens vermittelte wohl hauptsächlich seine Bekanntschaft mit Platen, den er bald nach seiner Uebersiedelung nach München daselbst kennen lernte. Der Tod seines Vaters hatte den Dichter eben aus Italien zurückgeführt und er lebte dort in stiller Zurückgezogenheit nur seinen Studien und seinem Schaffen. Neben der Liebe zur Literatur war es gleiche politische Anschauung, welche die beiden Männer an einander fesselte und endlich ein enges Freundschaftsband um sie schlang, das nur der Tod löste. Eines der letzten Gedichte Platen's, ein tief ernster Festgesang, war dem Freunde Schütz geweiht, dessen anspruchslose Persönlichkeit und klassische Bildung ihn dem Dichter doppelt werth machte, der seine Begeisterung für den Süden theilte. Durch Platen wurde Schütz auch mit den diesem innig befreundeten Brüdern Frizzoni bekannt. — Hermann Schütz erhielt seine künstlerische Ausbildung durch Schwertgeburt in Weimar, woselbst er sich auch der Gewogenheit Goethe's erfreuen durfte, in dessen Hause er verkehrte. Bei aller Trefflichkeit des Charakters fehlte ihm aber jene Ausdauer, ohne welche das Höchste in der Kunst so wenig zu erreichen ist, wie ohne Begabung: Schütz dachte groß von der Kunst, aber er schwärmte für die Poesie und saß lieber über seinen Büchern als über seinen Platten. Kurz nach Platen's Tod lernte Schütz Bonaventura Genelli kennen, der sich eben in München niedergelassen. Bald war der Umgang mit dem großen, leider in München kaum beachteten Meister sein fast ausschließlicher. Genelli hatte sich eben mehr mit der Radirnadel befaßt, ohne mit seinen Erfolgen sonderlich zufrieden zu sein. Da übernahm Schütz mit edelster Uneigennützigkeit die Aufgabe, die Platten zu ätzen, und seiner gewandten und sicheren Hand verdanken dieselben gar manche von Genelli dankbar anerkannte Verbesserung. Kurz darauf vollendete Genelli seine berühmten Kompositionen nach Homer, und wo hätte sich ein Künstler gefunden, der in solchem Maße geeignet gewesen wäre, den Stich der Genelli'schen Konturen mit allen ihren Eigenthümlichkeiten zu besorgen, wie Schütz mit seiner Vorliebe für antikes Leben, seiner eingehenden Kenntniß der antiken Kunst und Literatur und mit seiner staunenswerthen Fähigkeit auf des Freundes Intentionen einzugehen. Weniger glücklich war Schütz in der Wiedergabe Kaulbach'scher Kompositionen und dieß einfach aus dem Grunde, weil er sich von seinem Standpunkte aus mit Kaulbach's Anschauungs- und Empfindungsweise in keiner Weise befreunden konnte. Das moderne Element, welches sich in Kaulbach so unverkennbar ausspricht, blieb Schütz immer fremd, ließ ihn immer kühl. So blieb eine Platte nach Kaulbach: „Karl des Großen Sieg über die Sachsen", welche er bei Amsler begonnen, unvollendet.

Schütz's künstlerischer Nachlaß ging in die Hände des Kunstverlegers Alfons Dürr über; sein übriger bestand in wenig mehr als drei werthvollen Ausgaben des Calderon und einigen anderen Büchern. Lebhaftem Verkehre von jeher abgeneigt, saß Schütz fast den ganzen Tag in seinem Zimmer, das er siebzehn Jahre inne hatte. Die äußere Einförmigkeit seines Lebens ward nur selten durch einen Besuch bei Schwind oder dem Kupferstecher Merz unterbrochen. Schütz legte den konventionellen Formen wenig oder gar keinen Werth bei und mochte sich wohl der Konflikte bewußt sein, die ihm im socialen Leben daraus erwuchsen. Dem Sonderling — denn den Namen eines solchen verdient er in der That — war indeß seine persönliche Freiheit mehr werth als die Regeln der Konvention, über die er sich mit oft köstlicher Kühnheit hinwegsetzte.

R. **Kilian Metzinger**, Landschaftsmaler. Am 17. März l. J. ging in München der Landschaftsmaler Kilian Metzinger nach fünfzehnmonatlichem Herzleiden mit Tod ab. Er war am 19. Juni 1806 in Aschaffenburg geboren, wo sein Vater als Schreinermeister lebte. Nachdem er auf dem Gymnasium und dem Lyceum seiner Vaterstadt sich eine allgemein wissenschaftliche Bildung angeeignet, wendete er sich, einer inzwischen erwachten Neigung folgend, der Kunst zu und siedelte 1830 in Folge

dessen an die Akademie zu München über. Bei dem Umstande, daß sein Vater, dem eine zahlreiche Familie bescheert war, sich außer Stand sah, den Sohn in München zu unterstützen, mußte dieser darauf bedacht sein, wie er neben seinem Studium durch Nebenbeschäftigung sich den nöthigen Lebensunterhalt verschaffe. Trotzdem gelang es ihm schon in verhältnißmäßig kurzer Zeit, sich unter den Münchener Künstlern einen achtungswerthen Platz zu erringen, so daß das Nagler'sche Künstlerlexikon bereits im Jahre 1840 Metzinger's in anerkennender Weise gedenkt. Vier Jahre später erhielt Metzinger auf seine Bewerbung hin die Stelle eines Sekretärs beim Kunstvereine zu München und widmete von nun an den besten Theil seiner Kraft der Verwaltung der Vereinsangelegenheiten, ohne indeß darüber ganz auf die Ausübung seiner Kunst zu verzichten, wie er denn regelmäßig alle Jahre wenigstens einmal mit einer künstlerischen Leistung vor das Publikum trat. Die Art und Weise, in welcher Metzinger unter oft höchst schwierigen Verhältnissen seine Amtspflichten erfüllte, erwarb ihm die vollste Hochachtung aller seiner Vorgesetzten und sicherte ihm ein ehrenvolles Andenken in den Jahrbüchern des Kunstvereins. Namentlich in Folge der Vorbereitungen und während der Durchführung des Baues eines eigenen Vereinsgebäudes löste Metzinger seine verantwortungsvolle Aufgabe in glänzender Weise. Zu Anfang des vorigen Jahres machten sich die ersten Anfänge eines Herzleidens bei Metzinger geltend, welches bald größere Dimensionen annahm und von dem er sich nie mehr erholen sollte. Gleichwohl ließ er sich dadurch nicht hindern, seinen Berufspflichten mit Eifer und Aufopferung aller Kräfte nachzukommen, bis er am 17. März l. J. ruhig entschlief.

Metzinger malte theils Landschaften, theils Seestücke. Er wußte immer interessante Standpunkte zu finden, und sein Kolorit war klar und harmonisch; besonders wirksam aber verstand er die Effekte der Sonnenbeleuchtung wiederzugeben. In der Ausführung war er gewissenhaft, ohne in Aengstlichkeit zu verfallen, und in der Perspektive fest und sicher.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Dr. Franz Bock, der uns schon längst als gediegener Forscher auf dem Gebiete mittelalterlicher Kleinkunst durch sein „Heiliges Köln", seine „Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters" u. s. w. bekannt war, hat sich nun der Mutter dieser früher von ihm behandelten Künste, der Baukunst, zugewendet. Vor uns liegen in sauberer Ausstattung die vier ersten Lieferungen eines Werkes, das er unter dem Titel: „Das monumentale Rheinland" durch die L. Schwann'sche Verlagsbuchhandlung in Köln und Neuß herausgiebt. Diese ersten vier Lieferungen führen uns nach Laach, Oberwesel, Bacharach und Andernach. Die ziemlich großen (groß Medianformat) Abbildungen sind autographisch erzeugt und zeigen eine erfreuliche Korrektheit. Da seit Boißerée's größerem Werke zwar die meisten der rheinischen Bauten aus dem Mittelalter schon öfter publicirt worden sind, man aber dabei sich immer wieder an Boißerée's Abbildungen anlehnte, so begrüßen wir freudig diese neue Aufnahme, welche uns die Formen dieser größtentheils romanischen oder frühgothischen Bauten in korrekterer, stilgerechterer Wiedergabe bringen, als das zu Boißerée's Zeit bei der geringen Uebung der damaligen Zeichner in den mittelalterlichen Formen möglich war. Was den dazugegebenen Text anbelangt, so hat der Verfasser mit vielem Fleiß das bis jetzt bekannte Material zur Feststellung der die Baugeschichte der besprochenen Kirchen betreffenden Daten benutzt. Sehr dankbar ist es ferner anzuerkennen, daß Dr. Bock gleichzeitig mit diesem Werke bei derselben Buchhandlung unter dem Titel: „Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters" einen Auszug mit Holzschnitten erscheinen läßt. Der Text ist, die Paraphrasirung der Sätze abgerechnet, derselbe wie im größeren Werke, die Abbildungen sind als genaue verkleinerte Kopien aus dem größeren Werk, recht korrekt, wenn auch etwas nüchtern, ausgeführt. Allen, denen das größere Werk, selbst bei dem übrigens mäßigen Preise von 1 Thlr. pro Heft zu theuer sein sollte, ist die Anschaffung des kleinen dringend zu empfehlen. Nun wird uns aber der Verfasser gewiß nicht zürnen, wenn wir ihm auch ein paar Bitten vorlegen. Zunächst die Abbildungen anlangend, möchten wir die Bitte aussprechen, die halb im Ruin liegenden Bauten entweder in ihrem ruinösen Zustand abzubilden oder doch bei der Restaurirung noch strengere Aufsicht zu üben. Die Werner-Kapelle in Bacharach gehört einer ziemlich späten Gothik an, ist aber in dem Werke in restaurirter Ansicht mitgetheilt und dabei mit einem Thürmchen in allerdings streng gothischen, aber sehr frühen Formen bekrönt dargestellt. 1287 starb S. Werner. 1337 wurde der Bau durch den Raub der Baukasse unterbrochen und 1428 erst wieder aufgenommen. Auf eine solche Kirche gehört kein Thürmchen, dessen Formen der Zeit von 1200 bis 1230 angehören. Und noch etwas: neue Daten aus Archiven aufzusuchen, scheint es dem verehrten Verfasser theils an Gelegenheit, theils an Zeit gefehlt zu haben, wie sich beispielsweise aus Andeutungen über vermuthlich noch erhaltene Dokumente, betreffend den Bau der Peterskirche zu Andernach, schließen läßt. Da nun nach dem Erscheinen eines solchen Doppelwerks gewiß wieder manches Jahr in's Land gehen wird, ehe sich wiederum Jemand mit denselben Gebäuden eingehender beschäftigt, und da außerdem Herr Dr. Bock ganz der Mann sein würde, aus den etwa noch aufzufindenden Dokumenten in der gediegenen Weise eines echten Forschers zu schöpfen, so bitten wir ihn hiermit recht inständig, sowohl um seines eigenen Ruhmes, als um der Ehre unserer Nation willen, in einer der späteren Lieferungen noch thunlichste Ergänzungen zu seinem historischen Material beschaffen zu wollen, besonders in der jedenfalls mehr gelesenen kleinen Ausgabe. Wir leben nämlich der festen Ueberzeugung, das durch das Ergebniß derselben eine jetzt ziemlich allgemein verbreitete Meinung über das Verhältniß zwischen deutscher und französischer Entwickelung der Baukunst theilweise widerlegt werden würde. Viollet-le-Duc hat bekanntlich in seinem Dictionnaire raisonné de l'Architecture du moyen âge mit vieler Dokumentenkenntniß, großem Kombinationstalent und starkem Patriotismus eine vollständig gegliederte selbstständige Entwickelung vom romanischen zum gothischen Stil an französischen Bauten nachgewiesen. Schnaase, Lübke 2c. haben dann aus diesen Thatsachen, zusammengehalten mit den noch lückenhaften Ergebnissen deutscher Baugeschichte, den Schluß gezogen, daß der gothische Stil sich zuerst in Frankreich organisch aus dem romanischen entwickelt habe und gewissermaßen nach Deutschland importirt worden sei. Wir aber meinen, daß eine sorgfältige Forschung auch in Deutschand eine solche Entwickelung, unabhängig von der französischen, herausstellen würde und stützen diese Meinung auf Vergleichung der Formen. So können wir z. B., um zu Bock's Meinung zurückzukehren, uns der Vermuthung nicht verschließen, daß die Peterskirche in Bacharach nicht erst, wie Dr. Bock vermuthet, zwischen 1197 und 1243, sondern gleichzeitig mit der ihr wie Bock selbst anerkennt, so ähnlichen Andreaskirche zu Köln, also zwischen 1174 und 1193 erbaut sei. Dieß aber würde ein Glied in der noch bisher so lückenhaften Kette von Beweisen für die von Frankreich unabhängige Entwickelung gothischer Formen aus romanischen in Deutschland sein, und solche Beweise beizubringen, scheint uns zu den Aufgaben des trefflichen Bock'schen Werkes zu gehören.

Dr. **O. Mothes.**

---

* Dr. **Otto Benndorf**, Privatdocent in Göttingen, veröffentlicht im Verlage von J. Guttentag in Berlin eine Auswahl griechischer und sicilischer Vasenbilder in lithographirten Umrissen, welche nach sorgfältigen Pausen der Originale hergestellt sind. Bei der Sammlung wurde namentlich der geographische Gesichtspunkt berücksichtigt und deshalb auch einiges an sich Unwichtige nicht verschmäht, wenn es von Orten stammt, die bisher durch keine Vasenfunde bekannt waren. Die erste Lieferung, welcher noch fünf andere, im Ganzen mit 80 Tafeln, folgen sollen, bietet nur Fragmente aus Athen, und zwar sowohl von der Akropolis als aus den

übrigen Sammlungen der Stadt, welche dem Herausgeber von den dortigen Gelehrten mit anerkennenswerther Liberalität zugänglich gemacht wurden. Ein ausführlicher gelehrter Text erläutert die Darstellungen. Die Ausstattung ist eine für deutsche Verhältnisse ungewöhnlich glänzende. Eine geschmackvolle Titelverzierung nach antiken Vasenmotiven und eine Textvignette rühren von der Hand A. v. Zahn's her. Nach Vollendung des Werkes werden wir ausführlich darauf zurückkommen.

Von Lützow's „Münchener Antiken" ist soeben die siebente Lieferung (bei C. Merhoff in München) erschienen und damit das Werk abgeschlossen. Das Schlußheft, welches außer den Tafeln und dem dazu gehörigen Text auch Vorrede, Inhaltsverzeichnisse und Register zu dem ganzen Werke enthält, bringt wieder mehrere bisher unedirte Denkmäler, so das Polyphem-Relief (Nr. 133) und die vier etruskischen Porträtköpfe (Nr. 317) der Glyptothek, ferner die Bronze-Statuette des Herakles aus dem Antiquarium; außerdem die schöne Augustus-Büste (Nr. 219), zwei kleine Thier-Reliefs (Nr. 127 und 301), endlich die knidische Venus (Nr. 131) der Glyptothek, welche vor einigen Jahren zeitweilig exilirt wurde. Die Stiche sind theils von Adr. Schleich, theils von dem kürzlich verstorbenen H. Schütz nach Zeichnungen von A. Hoevemeyer und L. Hofmann ausgeführt.

Wandtafeln zum Unterricht im Freihandzeichnen. L. Schrader, Lehrer an der höheren Gewerbeschule und höheren Töchterschule zu Hildesheim, hat das erste, 12 Tafeln enthaltende Heft seiner Wandtafeln durch die Helwing'sche Hofbuchhandlung in Hannover der Oeffentlichkeit übergeben. Wir können diese Tafeln, nachdem wir dieselben nicht blos betrachtet, sondern praktisch durch Verwendung zum Unterrichte erprobt haben, zum Gebrauch beim Unterricht für Knaben aufrichtig empfehlen. Vielleicht wählt der Herausgeber für eins der künftigen Hefte Sujets, welche den Mädchen eben so interessant sind als die hier gewählten Leitern, Böcke, Walzen, Staffeleien 2c. den Knaben; denn es erscheint uns aus Erfahrung besonders wichtig, daß auch die dargestellten Gegenstände dem Schüler einiges Interesse einflößen. Wenn dann noch die größeren Gegenstände in ihren Verhältnissen und Winkeln mit der höchst zweckmäßigen Weise jedem derselben beigefügten kleinen Konstruktionsskizze recht genau harmoniren, so werden diese Wandtafeln ein eben so gediegenes wie willkommenes Unterrichtsmittel sein. Dr. O. Mothes.

Konkurrenzen.

Die königl. belgische Akademie der schönen Künste hat für das Jahr 1870 folgende Preisfragen gestellt:

1. Es soll untersucht werden, um welche Zeit der italienische Einfluß sich auf die Architektur der Niederlande geltend gemacht und welchen Künstlern hauptsächlich dieser Einfluß zuzuschreiben; die Werke der letzteren sollen aufgezählt werden. — Preis 1000 Frcs.

   Die Arbeit ist vor dem 1. Juni 1870 an das Sekretariat der Akademie einzusenden.
2. Würdigung A. van Dyck's. — Preis 600 Frcs.

   Diese Arbeit ist vor dem 1. December 1870 an das Sekretariat der Akademie einzusenden.

Für beide Preisschriften ist der Gebrauch der französischen, flämischen oder lateinischen Sprache zulässig.

Der Vorstand der deutschen Goethe-Stiftung in Weimar macht darauf aufmerksam, daß der Termin zur Einsendung der diesjährigen Konkurrenz-Arbeiten (vgl. das Inserat in Nr. 24 der Kunstchronik 1868) unter keiner Bedingung über den 1. August d. J. verlängert werden kann.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die innere Einrichtung des neuen Museums in Weimar ist soweit gediehen, daß dasselbe am 24. Juni - dem Geburtstage des Großherzogs — eröffnet werden kann. Die Dekoration der Preller-Galerie ist vollendet, ebenso der Oberlichtsaal mit den Zeichnungen und Kartons von Carstens, Cornelius (Campo Santo), Genelli, Schwind (Sieben Raben) und Wislicenus; die Aufstellung der Gemälde in einem Oberlichtsaal und drei Seitenzimmern des oberen Geschosses, so wie die Einrichtung der großen Kunstblättersammlung in der südlichen Galerie desselben sind nahezu beendet; im Erdgeschoß hat die Aufstellung der Gipsabgüsse und der Vorbildersammlung für Architektur und Kunstgewerbe begonnen. Mit dem Museum wird eine permanente Ausstellung neuer ausgewählter Kunstwerke verbunden, welche in den Seitenzimmern des oberen Geschosses Platz findet.

Der diesjährige Salon ist in Paris wie gewöhnlich am 1. Mai unter großem Zudrang des Publikums eröffnet. Die Zahl der ausgestellten Kunstwerke beträgt 4230, davon 2452 Gemälde und 758 Zeichnungen. Als Schaustücke von ungewöhnlichem Umfange sind in dem sog. Salon d'honneur vier Bilder vereinigt, nämlich Bougereau's „Apollo und die Musen", Courbet's „Hirschjagd", Bonnat's „Himmelfahrt" und Leuillier's „Ueberschwemmung". Am meisten von sich reden macht Chénavard's Divina tragoedia, auch „das Ende aller Religionen" genannt, eine jener phantastisch-visionären Kompositionen, in denen dieser Künstler sich gefällt, und zwar um so mehr, als auf den Wink einer hohen Hand der Oberintendant der schönen Künste sich bewogen fand, diese irreligiöse Malerei aus dem großen Eintrittssaale in das sog. Depotoir zu verweisen.

Der allgemeine Künstlerunterstützungsverein in London feierte sein fünfjähriges Bestehen durch ein Festessen, an welchem circa 200 Gäste unter dem Vorsitze von Lord John Manners Theil nahmen. Die Sammlungen während des Abends betrugen circa L. 1500. Während des vergangenen Jahres hat der Verein 1432 L. für Unterstützungen an hilfsbedürftige Künstler ausgezahlt.

Eine Ausstellung des von Friedrich Wilhelm IV. gestifteten großen Südfensters fürs hohe Chor des Aachener Münsters findet gegenwärtig in Berlin in einer eigens dazu erbauten Bretterbude im Lustgarten Statt. Und zwar gelangte nur der kleinere (untere) Theil des Fensters, 16 Fuß breit und 30 Fuß hoch, zur Ausstellung, weil eine Aufstellung des 86 Fuß hohen Fensters weder zweckdienlich noch möglich gewesen wäre. Dieser Theil des Fensters hat die heilige Jungfrau als Fürbitterin zum Vorwurf und ist vom Prof. Teschner komponirt und als Karton in der Größe des Gemäldes gezeichnet. Das Gemälde zeigt die auf Wolken schwebende Gestalt der gen Himmel blickenden Madonna, umgeben von einer Engelglorie; zu ihren Füßen schweben zwei Engel mit Palmzweigen, die den Mantel der heiligen Jungfrau, das Sinnbild christlicher Liebe, über die unten in Verehrung verharrende Gemeinde ausbreiten. Der unterste Theil des Bildes besteht theils aus allegorischen, theils aus geschichtlichen Figuren. Die weltliche Gruppe zeigt den Kaiser Sigismund mit seiner Gemahlin Barbara, die 1414 im Aachener Münster gekrönt wurden. Neben dieser Gruppe steht Friedrich I. von Hohenzollern, Burggraf von Nürnberg, mit seiner Gemahlin Elisabeth. Hinter Friedrich I. steht der General Vogel von Falkenstein als durchaus getroffenes Portrait. Im Vordergrunde kniet J. Contzen, derzeitiger Ober-Bürgermeister von Aachen, dessen goldene Bürgermeisterkette auf dem karmoisinrothen Mantel sich gut abhebt. (Köln. Ztg.)

Eine Holbein-Ausstellung bereitet sich in Dresden vor und soll Anfangs Oktober d. J. eröffnet werden. Angeregt ist dieselbe hauptsächlich durch den Wunsch vieler Kunstfreunde, die Darmstädter und Dresdener Madonna des Meisters zum unmittelbaren Vergleich neben einander zu sehen. Da J. K. H. die Frau Prinzessin Karl, wie verlautet, sich in hohem Grade für die Angelegenheit interessirt und sich erboten hat, das Gemälde ihres Besitzes nach Dresden zu senden, so hofft man, daß auch von anderen Seiten Gemälde und Zeichnungen von der Hand Holbein's dem Ausstellungskomité leihweise überlassen werden, zumal da am k. sächsischen Hofe wie in anderen hohen und höchsten Kreisen der Plan sich einer günstigen Aufnahme und Förderung erfreut. Das Protektorat der Ausstellung in Gemeinschaft mit der hohen Besitzerin des ursprünglichen Meyer'schen Madonnenbildes zu übernehmen, hat, wie es heißt, S. K. H. der Prinz Georg sich gern bereit finden lassen.

Internationale Ausstellung in München. Der C. v. u. f. D. schreibt: „Die Angelegenheit der internationalen Kunstausstellung dahier nimmt nach den erhaltenen Mittheilungen

von auswärts ihren gewünschten Fortgang. Mit königlicher Genehmigung werden eine interessante Auswahl der bedeutendsten Gemälde, welche von dem verstorbenen König Max II. für das Athenäum bestimmt wurden, dann die höchst interessanten Kartons zu den Glasgemälden im Kölner Dom, von dem verstorbenen Historienmaler Fischer, zur öffentlichen Ausstellung gelangen. Unsere hiesige Künstlerschaft ist an der Betheiligung für die Ausstellung in ihren bedeutendsten Kräften mit Eifer beschäftigt. Von Seiten mehrerer Regierungen ist in zuvorkommender Weise die Mitwirkung zur Förderung der Ausstellung zugesichert worden, wie dies namentlich von Seiten der preußischen, der sächsischen und der großherzoglich badischen Regierung, sowie schon früher Seitens der französischen und italienischen Regierung, dann der schweizerischen Bundesregierung geschah. Nicht minder hat die englische Regierung ihr Interesse für die Sache an den Tag gelegt, und in den jüngsten Tagen ist die Mittheilung hierher gelangt, daß der Kaiser von Rußland die Betheiligung an unserer Ausstellung genehmigt hat und daß die Akademie der bildenden Künste, sowie der Direktor der kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg, sowie der Präsident der Kunstgesellschaft in Moskau eingeladen worden sind, im Sinne entsprechender Betheiligung zu wirken. Außerdem haben die Besitzer interessanter Privatsammlungen zu Berlin, Wien, Bremen &c. in der freundlichsten Weise einzelne Gemälde hervorragender Meister der Neuzeit für die Ausstellung angeboten. Der Termin der Anmeldung ist für die auswärtigen Künstler bis Ende Mai verlängert und mit Rücksicht auf die in Paris, Brüssel, England &c. Statt findenden Frühjahrs-Ausstellungen auch ein erweiterter Einsendungstermin bis Ende Juni zugestanden worden. Für die Prämiirung hervorragender Kunstwerke und besonderer Leistungen ist, abgesehen von den besonderen Auszeichnungen, deren Verleihung der König sich vorbehalten hat, die Prägung einer Ehren- und Preismedaille eingeleitet, deren Vertheilung am Schlusse durch eine Jury erfolgen wird."

Vermischte Kunstnachrichten.

Malereien in der Lutherwohnung auf der Wartburg. Der bisherige künstlerische Schmuck der Wartburg wird demnächst auf Befehl S. K. H. des Großherzogs durch eine Reihe von Bildern für drei hintereinanderliegende Räume der Lutherwohnung ergänzt werden. Der Beschaffenheit der alten Wände halber, die von Fachwerk und nicht ohne Feuchtigkeit, gleichwohl aus Gründen der Pietät zu schonen sind, werden die Gemälde in Oel ausgeführt und der Holztäfelung in drehbaren Rahmen eingefügt. — Ihren Inhalt, Luthers Leben und Persönlichkeit, ergab mit gleicher Nothwendigkeit der Ort; nicht minder des ersteren Vertheilung nach den drei gegebenen Räumlichkeiten. Die Jugend des deutschen Gottesmannes bis zu seinem Auftreten als Reformator wird Ferdinand Pauwels, sein Wirken als solcher und die Ereignisse seines Mannesalters Paul Thumann, sein Familienleben, Alter und Hinscheiden endlich Bernhard Plockhorst malen. Die meisten darzustellenden Momente sind endgültig festgestellt und einzelne Zeichnungen bereits in vorläufiger Ausführung begriffen. (Christl. Kunstbattt.)

Professor Drake in Berlin hat die Ausführung des Monuments übernommen, welches zum Andenken der in den Kämpfen des Jahres 1866 gebliebenen preußischen Krieger aus dem Regierungsbezirk Aachen errichtet werden soll. Ein Modell im Kleinen ist bereits angefertigt und eine nach Aachen gekommene photographische Abbildung desselben wird bald bekannt werden. Ein preußischer Krieger, zum Tode getroffen, hält seine Fahne noch hoch empor. Ein Engel unterstützt den Sinkenden mit der einen Hand und zeigt ihm tröstend mit der anderen Hand den Kranz des Ruhmes. Die Gruppe soll in Figurenhöhe von sieben Fuß in Erz gegossen werden und das kleine Rondel auf dem Bahnhofplatze, auf welches drei Straßen zusammenlaufen, zieren.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 5.
Die Golgatha-Kapelle in Berlin. — Die Dombauentwürfe für Berlin. — Malereien in der Lutherwohnung auf der Wartburg. — Ary Scheffer, ein Charakterbild.

Gazette des Beaux-arts. Mai.
L'Hôtel de Soubise, par M. J. J. Guiffrey. — Exposition de la société des amis des arts de Bordeaux, par M. Ph. Burty. — Holbein d'après ses derniers historiens (2 article), par M. Eug. Müntz. — La peinture et la sculpture chez les Musulmans, par M. Florian Pharaon. — Les dernier progrès de la photographie, par M. J. Grangedor. — L'académie de France à Rome (3. article), par M. A. Lecoy de la Marche. — La collection du Lau, par M. Ph. Burty. — La galérie Koucheleff, par M. R. Ménard. — Histoire d'Apelles, de M. H. Houssaye, par M. Ph. Burty. —
Diesem Hefte ist ein Stich von Gaillard nach der Madonna aus dem Hause Orleans von Raffael beigefügt.

Chronique des arts. Nr. 17—18.
Des acquisition de l'état aux Salons. — L'académie et le grand prix de l'empereur. — Nécrologie (J. Lazare Giraud; L. J. M. Remy).

Journal des Beaux-arts. Nr. 8.
Prudhon. — Bibliographie: les livrets des Salons.

Art-Journal. Mai.
A discourse on ancient jewelry. By A. Castellani. — The „Muse" of Cortona. — Dulwich College. — British artists LXXXII; Will. Douglas. By J. Dafforne. — The Belleek pottery; Lough Erne, Fermanagh. — The South-Kensington-Museum III. Ceramic works. — Obituary (J. E. Lauder, L. Calamatta).

Druckfehler.

In Nr. 14 der Kunstchronik (S. 129) 2. Spalte 15. Z. v. o. lies: „viele" statt „vier".

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

4. Juni.



Nr. 16.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die k. Kunstakademie zu Düsseldorf.

Ein historischer Rückblick bei deren fünfzigjährigem Jubiläum.

Wie im Sommer des vorigen Jahres die Universität Bonn, die Pflanzstätte der Wissenschaft am Rhein, ihr fünfzigjähriges Jubiläum auf das Glänzendste beging, so feiert in diesem Monate die Akademie zu Düsseldorf, die Wiege der rheinischen Kunst, das Gedächtnißfest ihrer vor einem halben Jahrhundert erfolgten Neugestaltung in gleich würdiger Weise.

Bereits im Jahre 1767 von dem kunstliebenden Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz gegründet und auf das Freigebigste ausgestattet, erlangte sie in den ersten Zeiten ihres Bestehens keine sonderliche Bedeutung, obschon die unter Kurfürst Johann Wilhelm angelegte kostbare Gemälde-Galerie auf's Engste mit der Akademie vereinigt wurde und Landstände, Gemeinden und Privatpersonen durch Stiftung werthvoller Sammlungen von Handzeichnungen, Kupferstichen und anderen Kunstwerken Alles aufboten, die neue Anstalt kräftig zu fördern. Ein 1777 angelegtes Antikencabinet verband sich mit derselben und enthielt Gyps- und Schwefelabgüsse von antiken Statuen, Büsten und Gemmen. Als erster Direktor fungirte Lambert Krahe, Professor von St. Lucas zu Rom und der Akademie zu Florenz, neben dem seit 1784 Johann Peter Langer als Lehrer thätig war, welcher ihm auch später im Amte folgte. Nach dem Tode Carl Theodor's (1798) sank die Akademie mehr und mehr, und als dessen Nachfolger Maximilian Josef von Bayern gar 1805 die Galerie unter dem Vorwande, sie vor den kriegführenden Franzosen und Preußen zu schützen, nach Mannheim und dann nach München bringen ließ, verlor sie alle Geltung, zumal Langer den Bilderschätzen gefolgt war, welche ungeachtet aller Reclamationen der bergischen Stände nicht wieder zurückgebracht wurden. Unter der französischen Herrschaft hatte man weder Geld noch Lust, etwas für die Düsseldorfer Kunstschule zu thun und so ertheilten nur noch die Professoren Schäffer (Architekt) und Thelott (Kupferstecher), sowie der Akademie-Inspektor Lambert Cornelius (Bruder Peter's) den wenigen Schülern dürftigen Unterricht. Als aber das bergische Land 1815 an Preußen fiel, hatte die neue Regierung im Anfange auch noch zu viel anderweitige Reformen durchzuführen, um gleich den Künsten ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden, so daß erst mit dem Jahre 1819 eine Neugestaltung der Akademie erfolgte, welche aus ihrem bisherigen, äußerst mangelhaften Gebäude in das alte bergische Schloß verlegt wurde und eine Dotation von jährlich 8700 Thalern bewilligt erhielt.

Zum Direktor war Peter Cornelius ausersehen, der sowol als geborener Düsseldorfer wie vor Allem wegen seiner großartigen Begabung hierzu besonders geeignet erschien. Er lebte damals bekanntlich in Rom und der Minister von Altenstein hatte über ihn von dem dortigen preußischen Gesandten, dem für die Kunst begeisterten Niebuhr ein Gutachten eingefordert, welches, am 5. Juni 1819 verfaßt, den Meister in den wärmsten Ausdrücken empfahl und für seine definitive Ernennung entschied. Cornelius trat die Stelle jedoch erst im Jahre 1821 an, nachdem er sich bereits fast ein Jahr in München aufgehalten und dann einen längeren Besuch in Berlin gemacht hatte. In ersterer Stadt traf er die Vorbereitungen zur Ausführung der ihm aufgetragenen Freskogemälde in der neu erbauten Glyptothek, welche glänzende Aufgabe für

seine Wirksamkeit in Düsseldorf von den gedeihlichsten Folgen sein sollte. Hier sammelte sich nämlich um den enthusiastisch aufgenommenen neuen Direktor bald eine Anzahl talentvoller Schüler, wie Stürmer, Stilke, Götzenberger, Hermann, Carl Schorn, Anschütz, Eberle, Förster, Ruben und Kaulbach, von denen die fortgeschrittensten ihm während des Winters bei Anfertigung der Kartons zur Hand gingen und im Sommer mit ihm zur Isarstadt zogen, um bei Ausführung der Gemälde behülflich zu sein. Cornelius verschaffte manchem von ihnen Gelegenheit, die gewonnenen Erfahrungen in eigenen monumentalen Werken zu verwerthen. So erhielt Stilke den Auftrag, im Assisensaale zu Koblenz das jüngste Gericht zu malen, das aber unvollendet blieb, Stürmer ein Bild aus dem Leben Kaiser Friedrich Barbarossa's im gräflich Spee'schen Schlosse Heltorf und Hermann und Götzenberger in der Universitätsaula in Bonn die vier Fakultäten auszuführen. Aber für die Düsseldorfer Akademie sollte diese neue Epoche nicht lange dauern. Bereits 1824 folgte Cornelius dem Rufe als Direktor der Akademie nach München und die meisten seiner Schüler siedelten mit ihm oder bald nach ihm dorthin über. Nun übernahm der von ihm angestellte, als Kunstgelehrter sehr geschätzte Professor Mosler († 1860) die interimistische Leitung, bis im November 1826 Wilhelm Schadow die ihm übertragene Direktorstelle antrat. Von diesem Augenblicke an datirt der große Ruf und die hohe Bedeutung der Düsseldorfer Schule in der deutschen Kunstgeschichte. Gehört Schadow als ausübender Künstler auch nicht zu den ersten Größen, so steht er als Lehrer vielleicht unübertroffen da; seine hohe geistige Befähigung, seine gründliche Bildung und persönliche Liebenswürdigkeit trugen unendlich viel dazu bei, nach allen Richtungen hin seiner Thätigkeit die nachhaltigste Wirkung zu sichern. Es ist wahrhaft rührend, welch unendliche Verehrung ihm seine früheren Schüler bewahrt haben und selbst seine Gegner können ihm die größte Hochachtung nicht versagen. Von Berlin, wo er seit 1819 als Professor angestellt war, hatte er mehrere junge Männer mit an den Rhein gebracht, die dort den Stamm der sich nun erstaunlich rasch entwickelnden Schule bildeten und durch ihre glänzende Begabung wesentlich zu deren Ruhm beitrugen. Es waren C. F. Lessing, Carl Sohn († 1867) Julius Hübner, Theodor Hildebrandt, Heinrich Mücke und Christian Köhler († 1861), denen Ed. Bendemann bald nachfolgte und welchen sich die in den Klassen der Akademie bereits arbeitenden jungen Maler, aus deren Reihen namentlich Joh. Wilh. Schirmer († 1863) hervorzuheben ist, wetteifernd anschlossen.

Der damals in Düsseldorf residirende Prinz Friedrich von Preußen wandte der jungen Künstlerschaar seine fördernde Theilnahme zu, und der anregende Verkehr mit so hervorragenden Männern wie Immermann, Schnaase, Uechtritz, Felix Mendelssohn u. A., den das Allen offenstehende Haus Schadow's in ungezwungener Weise vermittelte, konnte nicht ohne belebenden Einfluß bleiben. Die Bilder der Düsseldorfer Schule, welche sich besonders das Studium der Natur und die Ausbildung der malerischen Technik vorgesetzt hatte, fanden allenthalben eine wahrhaft begeisterte Aufnahme, der 1829 gegründete „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" erleichterte den Verkauf außerordentlich und gewährte zugleich durch die Bestimmungen seines Statuts die Gelegenheit, größere Werke für Kirchen, öffentliche Gebäude u. dgl. zu schaffen. Der Graf von Spee ließ auf seinem Schloß Heltorf im Anschluß an das Stürmer'sche Bild einen ganzen Cyclus von Fresken aus dem Leben Friedrich Barbarossa's malen, mit deren Ausführung Lessing, Mücke und Plüddemann († 1868) beauftragt wurden.

Die immer wachsende Zahl der Schüler bedingte allmälig eine Vermehrung der Lehrkräfte, welche Schadow bereits aus der Schule selbst entnehmen konnte. Dem alternden Professor Kolbe wurde Th. Hildebrandt an die Seite und später zum Nachfolger gesetzt. Carl Sohn ward ebenfalls zum Lehrer ernannt und Joh. Wilh. Schirmer an die Spitze der 1831 gebildeten Landschafterschule gestellt. Auch stiftete Schadow eine Klasse für ausübende, d. h. Bilder malende Künstler unter seiner eigenen Leitung, und eine „Meisterklasse" ohne Correktur, was man ihm sehr zum Vorwurf gemacht hat, da man darin eine, wie Springer sagt: „In-Permanenz-Erklärung der Unselbstständigkeit" sah, womit er aber doch nur, wie derselbe richtig fortfährt: „die unabweisbaren allgemeinen Mißverhältnisse regelte und in ein System brachte." An Thelott's Stelle wurde der ausgezeichnete Kupferstecher Josef Keller zum Lehrer berufen und in der Architekturklasse ersetzte Rudolf Wiegmann (der Geschichtschreiber der Akademie, † 1865) den hinsiechenden Schäffer.

Im Anfang der vierziger Jahre trat eine Wendung in den bisher so glücklichen Verhältnissen der Akademie ein. Das patriarchalische Familienverhältniß konnte bei der täglich zunehmenden Schülerzahl unmöglich fortbestehen, Mißverständnisse, Reibungen und Zerwürfnisse entstanden, die den Austritt mehrerer der talentvollsten Künstler veranlaßten, unter denen als einer der Ersten sich der geniale Deutsch-Amerikaner Emanuel Leutze befand, welche nun ihre eigenen Ateliers errichteten und immer selbstständigere Wege einschlugen. Schadow hatte durch zunehmende Kränklichkeit viel von seiner ursprünglichen Frische verloren und seine immer strenger werdende ultra-katholische Richtung, die in Lessing's Hussitenbildern eine anti-kirchliche Tendenz erkennen wollte, machte ihn einseitig und abgeschlossen, so daß die Trennung von der Akademie bald allgemeiner wurde und gar viele junge Maler ihre Ausbildung in den Privatateliers außerhalb derselben empfingen. Die bisher herrschend gewesene romantische Richtung verschwand allmälig, eine außer-

ordentliche Vielseitigkeit der Auffassung und Darstellungsweise in den mannigfaltigsten Gegenständen wurde durch die verschiedenen, von einander getrennt arbeitenden Künstler erreicht und die ganz veränderte Zeitströmung trug dazu bei, der Düsseldorfer Schule auf den Weg einer gesunden Weiterentwickelung zu verhelfen, auf dem sie seitdem zu so schönen Ergebnissen gelangt ist. Ein reges Streben zur Hebung der sozialen Verhältnisse führte 1844 zur Gründung des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe", welcher am 6. August 1848 die des geselligen Vereins „Malkasten" folgte, dessen Einwirkungen auf die gegenwärtige Blüthe nicht zu unterschätzen sind. Von großem Einflusse wurde auch die Errichtung einer permanenten Kunstausstellung, die den fortwährenden Ueberblick der entstandenen Bilder gestattet und einen steten Wetteifer rege erhält, während sie gleichzeitig den Antheil des Publikums an den Kunstschöpfungen weckt und belebt. Wie manches schöne Bild wanderte zu der Zeit, als alle Jahre nur eine sechswöchentliche Ausstellung stattfand, in die Fremde, ohne daß es an dem Ort seiner Entstehung bekannt werden konnte, was für Künstler und Laien gleich nachtheilig war. Eine neuerdings gegründete zweite permanente Ausstellung vermittelt sogar die Bekanntschaft auswärtiger Kunstwerke und lehrt dadurch die einheimischen Kräfte sich mit den fremden stählend messen. 1851 beging die gesammte Düsseldorfer Künstlerschaft Schadow's fünfundzwanzigjähriges Direktorjubiläum in der glänzendsten Weise, wobei es klar zu Tage trat, wie die Verehrung für den Meister trotz aller Parteizwistigkeiten, die nach wie vor fortdauerten, eine tiefe und allgemeine war. Die Akademie konnte jedoch ihre frühere Geltung nicht wieder gewinnen und blieb eigentlich nur noch der Sitz der kirchlich-religiösen Malerei, als deren hervorragendster Vertreter Ernst Deger genannt werden muß, der mit seinen gleichstrebenden Freunden Carl und Andreas Müller und Ittenbach in der Apolliniskirche bei Remagen am Rhein und später allein auf Burg Stolzenfels vortreffliche Fresken ausgeführt hat. Die übrigen Maler emanzipirten sich meistentheils nach den ersten Studien von der Akademie, die manche Veränderungen zu bestehen hatte. So wurde der ausgezeichnete Begründer ihrer weitberühmten Landschafterschule, Professor J. W. Schirmer, 1854 als Direktor der neugestifteten Kunstschule nach Karlsruhe berufen und durch den Norweger Hans Gude ersetzt, welcher von dem Ruf der Düsseldorfer Schule angezogen, mit dem gefeierten Genremaler Adolf Tidemand und vielen andern Skandinaviern an den Rhein gekommen war und sich hier ausgebildet hatte. Er wurde nach Schirmer's Tode auch dessen Nachfolger in Karlsruhe und der geniale Oswald Achenbach trat an seine Stelle. Schadow legte, durch Krankheit und hohes Alter bewogen, 1859 sein Amt nieder, das an seinen Schwager und berühmten Schüler Eduard Bendemann, der seit 1837 in Dresden lebte, überging. Hildebrandt wurde pensionirt, Köhler, der inzwischen auch Professor geworden, Mosler, C. Sohn und Wiegmann starben und die Brüder Carl und Andr. Müller, der tüchtige Historien- und Portraitmaler Julius Röting und der treffliche Architekt Giese aus Dresden folgten ihnen im Amte. Eine wesentliche Vervollständigung aber erhielt die Akademie durch die von Bendemann betriebene Errichtung einer Bildhauerklasse, welche bereits in Schadow's Organisationsplan von 1831 vorgesehen, aber nicht zur Ausführung gekommen war. H. Wittich, ein anerkannter Meister, wurde zu ihrem Leiter berufen. Bendemann suchte überhaupt die Akademie wieder möglichst zu heben, stieß indessen dabei auf mancherlei Schwierigkeiten, die ihn bei seiner leidenden Gesundheit bewogen, 1867 seine Stelle niederzulegen. C. F. Lessing lehnte die ihm angetragene Uebernahme derselben ab, ein neuer Direktor ist darauf nicht wieder ernannt worden. Die Funktionen desselben versieht jetzt zum Theil der Geh. Regierungsrath Altgelt, zum andern Theil der 1868 als „Lehrer der Historienmalerei" von Weimar berufene Professor Hermann Wislicenus, bis zu dessen Eintritt Deger interimistisch als solcher thätig war.

Die weit verbreitete Berühmtheit der Düsseldorfer Schule veranlaßte die Berufung vieler ihrer bedeutendsten Meister zu ehrenvollen Stellen nach andern Orten. C. F. Lessing siedelte 1858 als Galeriedirektor zu allgemeinem Bedauern seiner rheinischen Genossen nach Karlsruhe über, wo auch Des Coudres und Adolf Schrödter, der geniale Humorist, als Professoren angestellt wurden; während die Landschaftsmaler Graf Kalkreuth und Alexander Michaelis († 1868) als Direktor und Lehrer der neuen Kunstschule nach Weimar gingen. Jul. Schrader, Ed. Steinbrück, H. Kretzschmer u. A. waren schon früher nach Berlin, Julius Hübner, Plüddemann und Ad. Ehrhardt nach Dresden, Jakob Becker und Dielmann nach Frankfurt a. M. gezogen, Andere hatten sich überallhin zerstreut, Alle aber tragen dazu bei, die in Düsseldorf gewonnenen Fähigkeiten zum Ruhm der Schule geltend zu machen und deren Principien zu verbreiten. 1859 kehrte auch Emanuel Leutze († 1868) dauernd nach Amerika zurück, wo große Aufträge seiner harrten. Er hatte durch seine eminente künstlerische Begabung vor Allem zur Entwickelung eines gesunden Realismus wesentlich beigetragen und in sozialer Beziehung eine außerordentliche Rührigkeit bethätigt. Die Gründung des „Malkasten" und der durch diesen in's Leben gerufenen „allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft" (1856) sind hauptsächlich sein Werk. Die großen Ausstellungen aber, welche die letztere in München, Köln und Wien veranstaltet, haben die Weiterbildung der gesammten vaterländischen Kunst mächtig gefördert. — Wenn indessen viele tüchtige Maler Düsseldorf verließen, so kamen dafür wieder andere, die

neue Anregung brachten, wie C. Lasch, Adolf Schmitz und namentlich Louis Knaus, der hier seine ersten Lorbeeren erndtete und nach langer Abwesenheit 1867 als einer der hervorragendsten Meister der Gegenwart zurückkehrte. Nahezu dreihundert Künstler leben und wirken gegenwärtig in der freundlichen Rheinstadt und viele befinden sich darunter, die einen dauernden Platz in der Kunstgeschichte verdienen. Es würde zu weit führen, sie alle hier namhaft zu machen; wir beschränken uns darauf, außer den früher schon erwähnten nur noch die folgenden anzuführen: Andreas Achenbach, Wilhelm Sohn, Benjamin Vautier, Rudolf Jordan, Wilh. Camphausen, Carl Hübner, Theodor Mintrop, Caspar Scheuren, Aug. Weber, Aug. Leu, J. W. Preyer und Frau Marie Wiegmann, die in den verschiedensten Richtungen gerechte Anerkennung gefunden und als Lehrer oder Vorbild Einfluß gewonnen haben. Unter allen Zweigen der Kunst konnte die Historienmalerei in Düsseldorf am wenigsten zur Blüthe gelangen und von bedeutenden monumentalen Werken sind neben den bereits bezeichneten nur noch die großartigen Fresken aus der Geschichte Karls des Großen im Kaisersaal zu Aachen von Alfred Rethel († 1859), die nach des Meisters Erkrankung Josef Kehren vollendete, und die schönen Wandbilder in der Aula der neuen Düsseldorfer Realschule von Eduard Bendemann zu nennen. Das Fehlen einflußreicher Mäcenaten macht sich hier leider in ersichtlicher Weise fühlbar. Es ist daher um so erfreulicher, daß in Landschaften und Genrebildern eine Höhe erreicht worden ist, die keine Rivalität des In- und Auslandes zu scheuen braucht, und wenn auch neuerdings hin und wieder eine gewisse Verflachung ersichtlich wird, so hegen wir doch die zuversichtliche Hoffnung, daß die Düsseldorfer Schule, die bisher alle Kalamitäten so glücklich überwunden hat, auch dieser Gefahr siegreich begegnen wird. Jedenfalls darf sie mit Stolz auf eine ruhmvolle Vergangenheit zurückblicken und in berechtigter Freude das fünfzigjährige Jubiläum der Akademie festlich begehen. Wir glauben unsern historischen Rückblick, der durchaus nicht auf Vollständigkeit Anspruch machen, sondern bei der feierlichen Gelegenheit nur an das Wichtigste erinnern will, nicht passender schließen zu können, als wenn wir ihr des Dichters Worte zurufen:

„Liegt Dir Gestern klar und offen,
Wirkst Du heute kräftig, frei —
Darfst Du auf ein Morgen hoffen,
Das nicht minder glücklich sei!"

Moritz Blanckarts.

Korrespondenz.

Berlin, Ende Mai.

A. Eine der glänzendsten und interessantesten Ausstellungen, welche Berlin in der letzten Zeit gesehen hat, ist seit einigen Wochen im königlichen Schlosse eröffnet. Eine große Anzahl von Sälen, deren Bildfläche durch Scheerwände vergrößert ist, zeigt uns eine äußerst reichhaltige Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen aus dem Privatbesitz der Königin-Witwe; der Katalog faßt über 900 Nummern. Das Ganze macht auf den ersten Blick einen fast verwirrenden Eindruck, welcher hauptsächlich durch eine große Anzahl von nicht immer bedeutenden Blättern der verschiedensten Art hervorgebracht wird. Viele darunter, welche kaum einen erträglichen Liebhaberwerth darstellen, hätte man zum Vortheile für das Ganze an dieser Stelle lieber nicht ausstellen sollen. Da indessen das Vorzügliche bei weitem überwiegt, so wird der Blick des Beschauers sehr bald über jenes Mittelgut hinweg zu einer Fülle reicher Anschauung geführt, welche eine im Allgemeinen verständige Anordnung möglichst erleichtert. Wir treffen hier zunächst eine Reihe von Landschaften und Architekturen an, welche größeren Kollektionen angehören und bisher gar nicht oder doch nicht in ihrem ganzen Umfange zur öffentlichen Anschauung gebracht worden sind. Das gilt z. B. von Wegelin's Architekturen rheinischer Städte (über 60 Blatt) und von den in der Technik vorzüglicheren Aquarellen F. Eibner's, Ansichten bayrischer und oberitalischer Städte. Noch glänzender ist eine Folge von fast 90 Blatt, in welcher uns E. Gerhardt (München) die Ausbeute einer großen Reise durch Norditalien, Spanien, Portugal (1848—49) vorführt. Es sind Architekturen, manchmal in landschaftlicher Umgebung, auch dekorative Details (z. B. die Wandgemälde aus dem „Saal der Gerechtigkeit" in der Alhambra), verschieden sowohl nach ihren malerischen Eigenschaften, als auch in der Art der Ausführung, welche manchmal mit skizzenhafter Andeutung sich begnügt. Die ganze Sammlung gewährt für das Studium der behandelten Gegenstände das höchste Interesse und ergänzt nach mancher Seite hin die Publikation. Eine kleinere Kollektion (25 Blatt) von dem Engländer Jackson behandelt zum Theil dieselben Gegenstände und zwar wirkungsvoller, was das Kolorit und die eigentliche Mache der Aquarelltechnik betrifft; in der Zeichnung sieht man freilich hier im Vergleiche mit den Gerhardt'schen Blättern manchmal den Dilettanten. Außer einigen höchst vorzüglichen Architekturen Carl Werner's (z. B. den beiden Portalen von S. Giorgio in Venedig) erwähnen wir noch Münchener Ansichten von Doll und eine Reihe hübscher, miniaturartig behandelter, aber dabei höchst ansprechend dargestellter Wiener Ansichten von R. Alt aus den vierziger Jahren. —

Eine große Anzahl einzelner Blätter von bedeutenden Künstlern aus den früheren Jahrzehnten unseres Jahrhunderts, sowohl Aquarellen, als Blei-, Sepia- und Federzeichnungen, entsprechen nicht den Erwartungen, welche man von solchen, oft im hohen Grade interessanten Bestandtheilen einer hervorragenden Sammlung hegen könnte. Selbst von rein kunstgeschichtlichem Gesichtspunkte aus betrachtet, gewährt dieser Theil nur geringe Ausbeute.

Wenige Blätter vertreten die römisch-deutsche Frühlingszeit unserer modernen Kunst; es folgen in größerer Zahl Zeichnungen von Schinkel, Persius, Klöber und anderen Künstlern der Berliner Schule, erst unter den Düsseldorfern tritt Kaspar Scheuren, der greise Romantiker, mit einer Sammlung von über 50 Aquarellen und Federzeichnungen auf. Mit den berühmten Oelbildern des Meisters verglichen, sind dies freilich nur schwache Nachklänge aus dem Düsseldorfer Kunstleben der dreißiger Jahre. Doch sind sie trotz ihrer unbeholfenen Technik ein lebendiger Ausdruck der Stimmung jener Tage, welchem man inmitten unserer heutigen mehr und mehr auf die realistische Wiedergabe der Erscheinung gerichteten Kunstthätigkeit gern einmal begegnet. Uebrigens stammen die meisten dieser Blätter, Landschaften und Architekturen vom Rhein, namentlich Stolzenfels-Ansichten, aus späterer Zeit. Nur in Köln kann man allenfalls ein eben so vollständiges Bild von Scheuren als Aquarellisten bekommen, wenn man anders diese farbigen Zeichnungen als Aquarellen gelten lassen will. — Zum Schluß noch ein paar Worte über die glänzendsten Bestandtheile der Sammlung, die Werke der eigentlichen Aquarellvirtuosen. Karl Graeb ist mit fast hundert Blättern vertreten. Es sind die aus Reproduktionen allgemein bekannten Stolzenfels-Ansichten, die überaus prächtigen Interieurs verschiedener Schlösser und — in technischer Beziehung meines Erachtens die bedeutendsten Leistungen — die Ansichten „Aus Sanssouci und Umgegend". Dazu kommt sein Antheil an den herrlichen Wandgemälden des neuen Museums (Athen und Olympia für den griechischen Saal), die sämmtlich in kleineren Wiederholungen von der Hand andrer Künstler (W. Schirmer, Biermann, Max Schmidt, Pape) angefertigt, im Besitze der Königin sich befinden. Auch Eduard Hildebrandt, den Antipoden Graeb's, kann man hier in 50 meist gut ausgeführten, zum Theil sogar vorzüglichen Aquarellen von so vortheilhafter Seite kennen lernen, daß man darüber den peinlichen Eindruck fast vergessen könnte, welchen die andauernden Kundgebungen und Anreizungen eines förmlichen Hildebrandt-Schwindels zu Berlin selbst auf einen Verehrer des verstorbenen Meisters machen müssen. Denn in der That ist der sonst gebräuchliche Ausdruck „Kultus" in diesem Falle durchaus nicht bezeichnend, wo es Besitzern und Unternehmern nicht darauf ankommt, Bewunderer, sondern Käufer zu erwecken und auf diese Weise eine, man kann nur sagen: krankheitsähnliche Passion der letzten Zeit zu ihrem Vortheile auszubeuten. Doch hoffen wir, daß auch dies Uebel seine Zeit habe und an die Stelle blinder, phrasenhafter Begeisterung dann die allein dienliche ruhige, vorurtheilsfreie Anerkennung des Künstlers trete! —

Seit Kurzem ist auch die jüngste, höchst bedeutende Leistung der hiesigen königlichen Glasmalerei-Anstalt in einem eigens dazu errichteten Bretterhause ausgestellt, der figürliche Theil des zweiten großen Südfensters für den hohen Chor des Aachener Münsters. Die Komposition („die Jungfrau Maria als Fürbitterin") rührt von Prof. Alexander Teschner her, welcher schon zwei andere Bilder, das eine nach Cornelius' Entwurfe, für denselben Zweck gezeichnet hat. Das Gemälde nimmt etwa den dritten Theil des Fensters ein und zeigt oben die Jungfrau in einer Glorie, darunter, in zwei Gruppen geordnet, geistliche und weltliche Vertreter der Stände und Berufsarten, unter ihnen Zeitgenossen der Einweihung des Chors (1414), wie den Pabst Martin V., Kaiser Sigismund, Friedrich I. von Nürnberg mit ihren Gemahlinnen, sowie jetzt lebende oder kürzlich verstorbene Persönlichkeiten, welche zu der jetzigen Ausschmückung in irgend welcher Beziehung stehen, so vor allen den Donator Friedrich Wilhelm IV., den Bürgermeister von Aachen, den General von Falkenstein u. s. w. Eine trauernde Witwe mit zwei Knaben unterhalb der Madonna verbindet beide Gruppen. Ueber der Madonna schließt eine architektonische Gliederung die Bildfläche nischenartig ab, und den oberen Theil, zwei Drittel des ganzen Fensters, füllen Mosaikmuster.

Um eine so bedeutende Leistung der modernen Glasmalerei angesichts der älteren Werke dieser Kunstweise richtig zu beurtheilen, um namentlich dem Antheile des Künstlers gerecht zu werden, darf man zwei Momente nicht außer Acht lassen, welche, wie es scheint, auch auf einander nicht ohne wechselseitigen Einfluß geblieben sind: die veränderte Fassung der Aufgabe und die weit reicheren Mittel der modernen Technik. Die frühere Zeit, welche die Glasmalerei auf ihrer Höhe sah und Kirchen und Klöster, bald auch Schlösser und Rathhäuser mit ihrem unvergleichlichen Schmucke ausstattete, diese Zeit behandelte das farbige Fenster nicht anders, als den bunten Teppich, mit welchem sie die Oeffnungen ihrer Wände schloß. Die architektonische Umrahmung bestimmte die Dekoration, das Ornament herrschte vor, und mit jenem feinen Sinn für das mannichfaltige Spiel der Formen und Farben, für das Ebenmaß in der scheinbar willkürlichsten Abwechselung, erreichte man bei weit bescheideneren Mitteln eine Wirkung, die bis heute unübertroffen dasteht. Vor allem aber trat die figürliche Darstellung nur ergänzend hinzu, oder, wo sie selbständiger behandelt ward, da begünstigte doch die eigenthümlich stilisirende Formgebung der gothischen Kunst, namentlich die liebenswürdige Zeichnung des 14. Jahrhunderts, eine architektonische Gesammtwirkung, welche Figur und Ornament als gleichberechtigte Theile der Dekoration erscheinen ließ. Das ist nun freilich anders geworden. Heute oder vielmehr im vorliegenden Falle will man ein Bild mit aller Gluth der Farben, deren unsere Glasmalerei fähig ist, und wenigstens mit soviel Naturwahrheit und Realismus in den Formen darstellen, als die Bestimmung für den kirchlichen Zweck es erlaubt. Die Bedeutung der beigeordneten Muster

tritt zurück, die unvergleichliche rythmische Korrespondenz der Farben und der Musterformen zwischen den einzelnen Feldern und den verschiedenen Fenstern ist aufgegeben oder doch auf nunmehr untergeordnete Theile übertragen. Das Bild selbst muß zur vollen Wirkung kommen. Hier läßt freilich die Ausführung in ihrer Vollkommenheit alle Leistungen früherer Perioden gleich schwachen Versuchen hinter sich, doch dafür ist auch der Eindruck der harmonisch wirkenden Flächendekoration, dies zauberhafte und stimmungsvolle Spiel der Farben in unseren sonnenbeschienenen alten Kirchenfenstern unwiederbringlich verloren. Es bleibt uns ein Bild, welches als Kunstleistung höchst bewundernswerth, als Dekoration jedoch zu bedeutend ist und als selbständiges Bild nur zu seinem eignen Nachtheile die prüfende Vergleichung mit wirklichen Bildern hervorruft. So liegt denn, wenn wir es offen gestehen dürfen, eine etwas langweilige Stimmung auf einem solchen gemalten Kirchenfenster, ohne daß wir aus diesem immerhin subjektiven Eindrucke dem Künstler einen Vorwurf machen wollen. Teschner's Zeichnung ist korrekt, die Komposition durchdacht und die Formgebung (der Prospekt sagt: „im Kunststil der ersten Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts") wenigstens so passend, wie möglich, um eine gegebene Anzahl von Zeit-Portraits und historischen und allegorischen Personen und Figuren zu einem erträglichen Gesammtbilde zusammenzufügen. Denn wenn wir unseres Theils den nach Cornelius' Entwurfe ausgeführten Karton, die gekrönte Jungfrau über dem offnen Grabe, in jeder Beziehung der „Fürbitterin" vorziehen, so liegt der Grund davon einmal in der Wahl des Gegenstandes, dann aber vor allem in der sichtbaren Anlehnung an berühmte Werke der alten Kunst, welche in diesem Falle dem älteren Meister möglich war und seiner Erfindung von vorn herein eine größere kompositionelle und typologische Einheit gab. Ein bloßes Andachtsbild, welches bei einer Fülle von Figuren nicht die leiseste Handlung gestattet, bleibt stets ein bedenklicher Gegenstand. Tritt nun aber noch die hier gegebene, vermuthlich vorgeschriebene Fassung hinzu, so wüßten wir wenigstens nicht, wie man Besseres aus ihm machen sollte, als Teschner gethan hat. Kleine Unebenheiten, gleichsam die Spuren der Arbeit bei der Bewältigung der Aufgabe, lassen sich übersehen. Viel Schönes ist dagegen vorhanden an einzelnen Motiven, und namentlich, was den Ausdruck einzelner Köpfe betrifft. Die Farben wirken im Ganzen harmonisch und die Ausführung scheint uns musterhaft zu sein, die klare, tiefe Intensität einzelner Farbentöne geradezu unübertrefflich. —

Eine Ausstellung kunstindustrieller Gegenstände, vom „Verein Berliner Künstler" im hiesigen Gewerbemuseum veranstaltet, ist bereits nach Wittenberg abgegangen. Hier kann ich mich um so kürzer fassen, als die „Zeitschrift" hoffentlich ihrer Zeit ausführlichen Bericht über das Gesammtbild des dort vertretenen Kunstgewerbes zu geben nicht unterlassen wird. Der hier ausgestellte Berliner Antheil gehörte, unter ohngefähr 800 Nummern, über 30 Künstlern an. Er bestand aus plastischen und malerischen Dekorationen, Möbeln, Geräthen aller Art, Stickmustern und typographischen Arbeiten. Besondere Beachtung schienen mir Sußmann-Hellborn's Fenstersimse und Stuckdecken im heiteren Renaissancegeschmack und von breiter, tüchtiger Ausführung zu verdienen, sowie griechische Wanddekorationen und Möbeln in demselben Stile von Gropius, Supraporten von A. von Heyden und E. Ewald, vor allem aber des Letzteren bemalte Kacheln. Unter den Geräthen befand sich, abgesehen von den schönen Entwürfen des verstorbenen Baumeisters Kolscher, viel Gutes, z. B. eine Schale von Reinhold Begas, ein Tablet von A. v. Heyden, dessen bemalte Holzartikel ebenfalls allgemein ansprachen. Mit Uebergehung vieler Einzelheiten, deren Besprechung die Rücksicht auf den Raum mir verbietet, erwähne ich nur noch die in Formen und Mustern höchst ansprechenden ersten Erzeugnisse der von Sußmann und Ravené bei uns neu eingeführten Emailindustrie (champlevé), auf deren öffentliche Beurtheilung man wohl gespannt sein darf.

Nun zum Schluß noch einen flüchtigen Blick in Sachse's Salon, über welchen Sie nächstens einen ausführlichen Bericht haben sollen. Heute gilt unser Besuch nur zwei seit Kurzem ausgestellten Werken, zunächst einer „Hirschjagd" und „Bärenjagd" von Steffeck, zwei großen Oelbildern, welche als Pendants für die Dekoration eines fürstlichen Treppenhauses (Schloß Roggitz) bestimmt sind. Hirsch und Bär sind von einer Meute herrlicher Rüden umzingelt, von ferne nahen die Jäger, dort ein vornehmer Reiter mit seinem Begleiter, hier Männer, welche zu Fuß durch Berg und Gestrüpp hervorkommen. Den Hintergrund bilden vom Nebel noch umhüllte waldige Höhenzüge. Die Behandlung der Thierformen ist von derjenigen Virtuosität, die wir an dem Künstler gewohnt sind, die Situation auf beiden Tafeln durch die Korrespondenz der Momente auf eine fast dramatische Höhe gehoben. Daß die Hintergründe koloristisch zu allgemein gehalten sind und gegen die Figuren völlig erblassen, mag der nur an Ort und Stelle zu beurtheilenden Wirkung der Dekorationen angemessen sein. — Das zweite Bild ist eine große Plafonddarstellung für Schloß Wartenberg von Ernst Hildebrand. Der Schauplatz ist nach dem Hintergrunde zu durch eine Ballustrade begränzt, über welche hinaus der Blick ins Freie in das tiefe Blau eines südlichen Himmels fällt. Auf einer Ottomane liegt ein halbbekleidetes Weib, eine orientalische Laïs; zu ihren Häupten lehnt eine braune Dienerin mit der Laute im Arm. An der andern Seite steht ein reichgekleideter Mohr mit einem geöffneten

Schmuck-Kästchen im Arme, auf dessen Inhalt die andre Hand deutet. Fragend sieht er die Liegende an, die halb zögernd, halb verneinend dazu schaut. Die Situation ist klar genug, und die Wahl des allerdings etwas bedenklichen Gegenstandes ist auf Rechnung des Bestellers, nicht des Künstlers zu setzen. Dieser bietet uns eine strahlende Pracht von Farben und Stoffen, von türkischen und italienischen Renaissancemustern in so warmem, harmonischem Farbenvortrage, daß man eine wahre Freude daran haben kann. Ich hatte bisher nur wenige und unbedeutendere Arbeiten Hildebrand's, für ähnliche dekorative Zwecke gefertigt, zu sehen Gelegenheit. Diesem wirklich tüchtigen Bilde sieht man es an, daß sein Meister Stoffmaler par excellence ist. Man kann nur wünschen, daß es ihm nicht an Gelegenheit fehlen möge, sein schönes Talent noch mehr auf einem Gebiete zu entfalten, auf welchem er keinen Konkurrenten zu scheuen braucht.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Die Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen** wurde den 1. Mai in Düsseldorf eröffnet. Unter der großen Anzahl von Gemälden sind Landschaften und Genrebilder wieder am zahlreichsten vertreten. Der Katalog umfaßt 207 Nummern, von welchen vier auf die Zeichnung, drei auf den Kupferstich und je eine auf den Holzschnitt und die Skulptur kommen. Die religiöse Historienmalerei weist einige tüchtige Werke auf, wie die uns bereits bekannten Gemälde Otto Mengelberg's „Christus am Oelberg" und „Christus und die Jünger zu Emaus", sowie „die Verleugnung Petri" von Peter Janssen, das größte Bild der Ausstellung; ferner „die heilige Rosalia" von Franz Müller und „der h. Hieronymus" von A. Graß. In der Profangeschichtsmalerei ist nur die Farbenskizze zu dem großen Gemälde „Luther und Eck" von Julius Hübner vorhanden, wogegen Schlachten und militärische Werke in ziemlicher Anzahl von Adolf Northen, Emil Hünten, Chr. Sell und Moritz Blanckarts ausgestellt sind, alle in ziemlich kleinen Dimensionen. Von romantischen Gegenständen ist eine „Julia mit dem Giftbecher" nach Shakespeare von Professor Theodor Hildebrandt und ein „Aschenbrödel" von Roland Risse zu erwähnen. Im eigentlichen Genre aber ist von Poesie wenig die Rede, vielmehr macht sich darin ein auffallender Mangel an Gedanken und neuen oder originell aufgefaßten Situationen geltend. Auch in technischer Beziehung ist hier eigentlich nur Mittelgut vorhanden, weder Ausgezeichnetes noch auffallend Schlechtes. In den Bildern von Ingenmey, Leisten, Karl Hertel, Beinke u. A. überwiegt bei durchaus geschickter Pinselführung eine so realistische Auffassungsweise, daß sie zu lebhaften Bedenken Veranlassung geben. Sie behandeln alltägliche Gegenstände in modernstem Kostüm, ohne auf Komposition und Schönheitsgefühl weiter Rücksicht zu nehmen. Moselagen, Geertz, Ewers, Wieschebrink u. A. haben recht tüchtige Werke aus dem unzählige Mal dargestellten Bereich der ländlichen Haus- und Familienscenen geliefert, demselben aber auch keine besonders anziehende Seite abzulauschen vermocht. Am meisten fesselt noch „Eine polnische Landbriefträgerin" von Frl. Ernestine Friedrichsen, weil darin ein charakteristischer Nationaltypus mit vielem Talent wiedergegeben erscheint. Unter den Landschaftern zeichnen sich, außer einigen uns bereits durch die permanenten Ausstellungen bekannt gewordenen, die Gemälde von Maurer, Aug. Weber, A. v. Wille, Röth, Wilh. Klein, Flamm und Theodor Hagen ehrenvoll aus; wir finden auf diesem Felde überhaupt viel hervorstechendere Leistungen als auf dem des Genres. Das Thierfach ist durch J. Deiker ganz vortrefflich vertreten. L. Kolitz, höchst talentvoller Schüler Oswald Achenbach's, hat in der „Belagerung einer Stadt im 16. Jahrhundert" ein interessantes und gut gemaltes Werk geliefert, das ebensowohl zur Landschaft wie zur Figurenmalerei gezählt werden kann und schon durch den Reiz eines nicht gewöhnlichen Gegenstandes besticht. Von Architekturbildern sind die Straße aus Gent von Minjon und die Kirchen-Interieurs von Vincenz St. Lerche und Stegmann hervorzuheben. An Gehalt und Zahl aber ungewöhnlich stark vertreten ist das Stillleben, welches theils keck und breit gemalte Arbeiten, wie diejenigen von Frl. Clara von Böttcher, G. Michel u. A., theils sehr fein durchgeführte aufweist, in welch' letztern sich der Einfluß Meister Preyer's bemerkbar macht, wie bei Frl. Searle, J. Wilms u. s. w. Vortreffliche Studienköpfe haben C. Lasch und Michael Munkacsy ausgestellt, von denen der letztere allerdings mehr eine geschickte Nachahmung alter Bilder als eine frische und originelle Wiedergabe der Natur bekundet. Die allegorischen Zeichnungen von Karl Clasen und die Stiche nach Siegert und Deger von Dinger und Massau sind uns schon von früher her vortheilhaft bekannt. Eine anerkennende Erwähnung verdient schließlich noch das Relief von Conrad Müller: „die Vertreibung aus dem Paradiese".

△ **Münchener internationale Ausstellung.** Im Glaspalast klopfen die Hämmer, rauschen die Hobel, und die Tüncheuer eilen mit großen Farbentöpfen geschäftig hin und her. Die Zwischenwände, welche den kolossalen Raum in angemessene Abtheilungen scheiden, wachsen gleichsam aus dem Boden, und kaum haben die Zimmerleute sie befestigt, so sind sie auch schon mit Farbe überzogen und bereit, die zu erwartenden Schätze aufzunehmen. Obgleich der verlängerte Anmeldetermin für die auswärtigen Künstler noch nicht abgelaufen ist und sonach gemäß den vorläufigen Mittheilungen noch vielfache Betheiligung zu erwarten steht, kann doch schon auf Grund der bisherigen festen Ankündigungen eine in jeder Hinsicht reichhaltige und interessante Ausstellung als gesichert betrachtet werden. Abgesehen von dem, was bereits früher mitgetheilt wurde, erhielt das Ausstellungskomité aus Stuttgart die Nachricht, daß aus der Privatgalerie des Königs und der Königin, sowie aus den Privatsammlungen des Freiherrn von Reischach, des bayerischen Gesandten von Gasser und des Freiherrn von Sillem hervorragende Werke der Ausstellung werden überlassen werden. Auch werden sich von den dortigen Künstlern Direktor von Neher, Professor Haeberlin, Bauerle und Müller an derselben betheiligen. Von Seite der belgischen Künstlerschaft ist eine sehr erfreuliche Theilnahme bemerkbar, und es steht auch zu hoffen, daß aus der Privatgalerie des Königs Werke jener belgischen Koryphäen auf einige Zeit werden überlassen werden, welche im Augenblick kein Bild zur Verfügung haben. Der Abgeordnete der Münchener Künstlerschaft, Landschaftsmaler Adolph Lier weilt noch in Paris und sendet die günstigsten Nachrichten. Gérôme, Zamacois, Heilbut, Doré, Puvis de Chavannes, Mannet, de Gees, Schreyer, Jaquet, v. Thoren, Marchal, Jundt, Schützenberger, Paulsen, Goupil, Diaz, van Marke, Bonnat, Jules Dupré, Grasselin, Brêton, Daubigny, Protais, Palizzi, Winter, Scholderer, Saal, Vibert, Nazon, Stevens u. A. sind gewonnen. Aus Rom, Mailand und Florenz sind zahlreiche plastische Werke angekündigt, übrigens noch nicht genauer bezeichnet. Ebensolche aus London von Woad, Deane, Richard Redgrave, William Callow, V. E. Dalson, Robert Thornburn u. s. w. Aus Wien und Dresden steht Bedeutendes zu erwarten. Berlin und Düsseldorf werden quantitativ und qualitativ stark vertreten sein. Vielleicht gelingt es durch besondere Verwendung, Werke einiger der bedeutendsten norddeutschen Künstler aus der Privatsammlung des Königs zu erhalten. Die Verwaltungen der Eisenbahnen in Baden, Württemberg, Hessen-Darmstadt, Sachsen, Belgien und Italien sind der bayrischen Staatsregierung in höchst anerkennenswerther Weise entgegengekommen, die Zollbehandlung wird überall die koulanteste sein, und steht noch in sicherer Aussicht, daß auch die Linien Berlin-Anhalt-Leipzig und Wien-Linz-Salzburg, welche gleichfalls um Frachtermäßigung angegangen worden sind, solche zugestehen werden.

Inserate.

Nr. 17 der Kunstchronik erscheint mit Heft IX. der Zeitschrift am 18. Juni.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

18. Juni.



Nr. 17.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Korrespondenzen.

Solothurn, Mai 1869.

E. C. Es bietet sich selten Gelegenheit, aus Solothurn einen Kunstbericht zu senden. In neuester Zeit zwar ist der Name dieses kleinen Schweizerstädtchens in Aller Mund gekommen durch die Entdeckung eines bisher unbekannten Holbein von hervorragendem Range, der sogenannten Madonna von Solothurn. Von diesem Bilde jedoch wollen wir heute nicht reden; vielleicht kommt uns später einmal ein Anlaß zu einer Besprechung desselben. Es sei für jetzt nur erläuternd bemerkt, daß der Aufsatz von Kinkel über die neue Holbein-Literatur, welchen die Zeitschrift kürzlich brachte, bezüglich dieses Bildes einige Unrichtigkeiten enthält.

So wenig man auch bisher über die Vergangenheit der Solothurner Madonna etwas Bestimmtes ergründen und namentlich nicht ausfindig machen konnte, wann und durch wen dieselbe nach Solothurn gekommen ist, so steht doch so viel fest, daß das Bild ursprünglich für Solothurn, die Stadt, bestimmt war und sich bis zu dem Neubau der gegenwärtigen Kathedrale in der alten St. Ursuskirche befand. Man hielt es damals, in der vollen Blüthe der Zopfzeit, wo man bekanntlich dergleichen ältere Bilder nicht zu schätzen verstand, wohl nicht für würdig, in der prächtigen neuen Kirche aufgehangen zu werden. Das Bild wurde also, wie man erzählt, von einem Chorherren als werthlos in die Allerheiligenkapelle bei Grenchen gegeben. Und in dieser, abseits des Dorfes auf einer Anhöhe gelegenen Kapelle, nicht in der Kirche von Grenchen, entdeckte es Herr Zetter und erkannte, trotz des traurigen, gänzlich verwahrlosten, dem Zerfallen nahen Zustandes der Tafel mit scharfem Blicke den hohen Kunstwerth des Bildes. Es ist also ganz unbestreitbar, daß das Bild nicht von der Gemeinde Grenchen bestellt und nicht für dieselbe gemalt wurde. Insofern ist auch die Betrachtung, welche Kinkel an diese falsche Annahme knüpft, in diesem Falle nicht zutreffend.

Doch, wie schon gesagt, wir enthalten uns, heute des Weiteren auf diesen höchst bedeutenden Fund einzugehen, da der gegenwärtige Moment uns dazu nicht geeignet erscheint. Anlaß zu unserm Schreiben giebt uns vielmehr nicht ein altes, sondern ein neues Bild, das eben erst das Atelier verlassen hat.

Es ist eine große Alpenlandschaft; der Maler heißt Otto Frölicher von Solothurn. Das Bild wurde bestellt und der Sammlung des hiesigen Kunstvereins geschenkt von der Gesellschaft der „Töpfergesellen." Unter dieser Gesellschaft darf man sich nicht etwa eine Zunft wirklicher Topffabrikanten, Hafner, wie man hier sagen würde, vorstellen. Es ist vielmehr eine freie Vereinigung von Männern verschiedener Berufsklassen, vorzugsweise jedoch Gelehrter, welche in der Regel im Laufe des Winters eine Reihe von Vorlesungen vor einem gemischten Publikum halten. Der Ertrag des Eintrittsgeldes wird zu gemeinnützigen Zwecken verwendet. Wie schon früher die Gemäldesammlung durch patriotische Gaben der „Töpfergesellen" eine Bereicherung erfuhr, so geschieht es jetzt wieder durch den Ankauf des Bildes von Otto Fröhlicher.

Solothurn ist zwar nur ein kleiner Ort, aber neben andern Vereinen hat es auch seinen Kunstverein. Gegründet und gepflegt vornehmlich durch den vor einigen Jahren verstorbenen Hauptmann Brunner, einen liebenswürdigen Charakter und unermüdlichen Förderer der Kunstinteressen seines Heimathortes, ist es gelungen, in einem verhältnißmäßig kurzen Zeitraum eine nicht unansehnliche

Sammlung alter und neuer Bilder zusammen zu bringen. Freilich ist auch vielerlei Unbedeutendes darunter. Es geschieht leicht, daß man, wenn man entfernt von den großen Centren der Kunst und des Wissens lebt, auch bisweilen Kleines für groß ansieht. Aber immerhin ist schon ein guter Grund gelegt und es fehlt nur an einem geeigneten Lokale, das bisher Erworbene passend aufzustellen und dem noch zu Verhoffenden eine genügende Stätte zu bereiten. Indeß das ist eine vielverbreitete Klage; man braucht nicht nach Solothurn zu kommen, um sie zu hören. Haben wir doch selbst in der Hauptstadt Norddeutschlands bisher noch keinen Raum gefunden, um die größte Schöpfung der Neuzeit, die Kartons von Cornelius, würdig aufzustellen.

An alten Bildern aus dem 16. und früheren Jahrhunderten ist Solothurn trotz seiner vielen Kirchen und seines vorwiegend katholischen Charakters, abgesehen von der neuaufgefundenen Perle und einer älteren Madonna, ganz arm. Seine Blüthe fällt in eine spätere Periode, als die Stadt die Residenz der französischen Ambassadoren war, die in Solothurn einen glänzenden Hof hielten. Diese Zeit hat hier mancherlei Spuren hinterlassen, in gutem und schlimmem Sinne. Die Verbindung mit Frankreich brachte auch einzelne Erzeugnisse der französischen Kunst aus ihrer Glanzepoche nach Solothurn. Mancherlei davon ist wohl später wieder fortgekommen. Aber noch befinden sich einige beachtenswerthe Bilder, namentlich Portraits von Rigaud, im Besitze hiesiger Familien, die uns von kundiger Seite als vorzüglich gerühmt werden.

Es sei gestattet, an dieser Stelle eines in der Schweiz sehr geschätzten Künstlers zu gedenken, der noch in unsern Tagen in der Schweiz lebte; wir meinen Martin Disteli von Olten. Er ist populär geworden durch seine vielen Darstellungen aus der Schweizergeschichte und den von ihm herausgegebenen sogenannten Disteli-Kalender. Auf geistvolle Weise handhabte er hier die scharfe Waffe der Karikatur und griff lebhaft damit ein in die politischen und religiösen Kämpfe, welche die Schweiz in damaliger Zeit bis in ihre Grundfesten erschütterten. Malen konnte Disteli nicht; genau genommen kann man auch kaum sagen, daß er zeichnen konnte, d. h. korrekt zeichnen; es fehlte ihm eben an aller strengeren künstlerischen Durchbildung. Seinen Kompositionen mangelt Ruhe und Klarheit der Anordnung, dem Ausdruck das Maß; es fehlt ihm mit einem Worte Das, was erst den Künstler macht, der Stil. Auch bei ernsten Gegenständen streift er durch die Ueberfülle der Figuren, die Uebertreibung in den Motiven bisweilen hart an die Karikatur; er überthyrannt den Tyrannen. Auch giebt er häufig komische Episoden, wo sie nicht hingehören, bringt in historischen Darstellungen ganz moderne Figuren an, so daß der Gesammteindruck, durch diese Auswüchse eines ungezügelten Dilettantismus, selten ein völlig reiner, ungetrübter ist.

Bleibt somit Disteli, mit strengem Maßstab gemessen, immer nur Dilettant, so ist er doch ein ursprüngliches Talent von außerordentlicher Kraft. Es liegen uns Zeichnungen von ihm vor, insbesondere Schlachtenscenen, die von ungemeiner Lebendigkeit, großem Reichthum an anziehenden Einzelheiten und packender Gewalt des Ausdrucks sind. Umsomehr beklagt man, daß diese seltene Begabung nicht geschult wurde unter strenger Leitung und sein reiches Können nicht zur rechten Ausbildung kam. — Disteli war hier als Zeichenlehrer angestellt; er starb im Jahre 1844.

Gegenwärtig wirkt als Lehrer an der hiesigen Kantonschule Gaudenz Taverna aus Graubündten.

Gewöhnlich pflegen bekanntlich unsere jungen Künstler ihre erste Ausbildung auf einer deutschen Akademie zu erhalten und erst später nach Italien zu gehen. Und das ist auch das Rechte. Taverna schlug den umgekehrten Weg ein; er pilgerte sogleich zu Anfang seiner Laufbahn nach dem Lande der Sehnsucht aller jungen und alten Künstler (sofern sie nämlich echte Künstler sind) und begann seine Studien auf der Akademie San Luca in Rom. Darauf arbeitete er längere Zeit hindurch in dem Atelier und unter der Leitung des damals sehr geschätzten italienischen Historienmalers Agricola. Taverna's römische Tage fielen noch in die gute klassische Zeit, als der alte Koch noch lebte, mit dem er häufig verkehrte; insofern ist er von uns Jüngeren zu beneiden, die den Alten nur aus seinen Werken kennen.

Nach mehrjährigem Aufenthalt in Rom ging Taverna in Begleitung eines ihm befreundeten englischen Malers, Word, der später in seinem Vaterlande berühmt geworden ist, auch bei der Ausmalung der Parlamentshäuser mit thätig war, nach München. Auch dort traf er zu einer Zeit ein, wo noch die klassische Luft wehte und Werke „für Jahrhunderte" geschaffen wurden. Cornelius nahm sich des jungen Künstlers freundlich an und öffnete ihm auch die Pforten seines Hauses. Taverna sah dem großen Meister öfters zu, wenn er am Weltgericht malte. Das kann uns Menschen der Gegenwart auch nicht mehr begegnen, wenn wir heutigen Tages nach München kommen!

Taverna ist ein unermüdlich vorwärtsstrebender feinfühlender Künstler; es liegen einige anerkennenswerthe Leistungen seiner Hand vor. Leider ist sein schönes Talent nicht zu voller Entwicklung gekommen. Ohne Verkehr mit andern Kunstgenossen, ohne Anschauung großer Vorbilder, im Drange der oft mühseligen Arbeiten des Berufes und vielfach in Anspruch genommen von Beschäftigungen nicht eigentlich künstlerischer Natur ist er später wenig mehr zum Malen gekommen. Es geht ihm eben, wie es so vielen Andern ergangen ist, — Künstlers Erdenwallen.

Einer trefflichen Eigenschaft Taverna's muß ich jedoch hier noch gedenken. Wir, d. h. wir Freunde der

ernsteren Kunst, die wir uns erlauben zu sagen, Cornelius, Schnorr, Genelli seien große Maler, auch wenn sie streng genommen eigentlich nicht „malen" können, wenigstens nicht so greifbar realistisch, daß einem die Augen beißen, wie Herr X und Y, — wir bilden also immer noch leider Gottes! eine so kleine Gemeinde, daß wir auch an unsern großen Kunststätten unter den Künstlern nur selten einem Gesinnungsgenossen begegnen, der gewillt ist, mit uns gemeinsam in hingebender Andacht vor ein Werk der bezeichneten Richtung zu treten. Und das fanden wir nun hier, in diesem abgelegenen kleinen Orte, an den Grenzmarken deutscher Kunst und deutscher Sprache, zu unserer freudigen Ueberraschung bei Taverna, der mit feinem Verständniß und ungetrübtem Sinn unsere großen neudeutschen Meister zu würdigen weiß und über etwaige Mängel der Erscheinung hinweg die noch gebundene Schönheit, die Tiefe der Empfindung, die Größe des Gedankens zu schätzen versteht.

Somit ist Taverna, leider muß man es sagen, Das, was Hamlet von den ehrlichen Leuten sagt, ein Auserwählter unter Zehntausenden. Wir haben in dieser Hinsicht schon wunderliche Dinge erlebt. Wir haben Landschafter gekannt, recht berühmte, solche, deren Bilder reißend abgingen wie frischgebackenes Brod, und denen beispielsweise die klassischen Landschaften Julius Schnorr's langweilig und unbedeutend erscheinen! Gott bessere es!

Auch Frölicher, dessen neuem Bilde wir hier einige Worte widmen wollten, ist ursprünglich ein Schüler Taverna's. Er ging von hier nach München und trat dort in das Atelier von Steffan ein; hier machte er seine eigentliche Schule. Später begab er sich zu seiner weiteren Ausbildung nach Düsseldorf, und nach mehrjährigem Aufenthalte daselbst suchte er seine Heimath wieder auf. Aber er fand bald, daß ein Künstler nur unter andern Künstlern leben und gedeihen kann, und kehrte daher nach München zurück. Dort hat er im Laufe des letzten Winters das Bild gemalt, an dessen Betrachtung wir uns gegenwärtig erfreuen.

Wir haben bisher, außer sehr frühen Jugendarbeiten, noch nichts von Otto Frölicher gesehen. Das Bild ist eine Alpenlandschaft. Man sagt uns, die Neigung des Künstlers ginge mehr in das freie, offene Land; er fühle sich beengt von den aufstrebenden Linien der Berge. Aber er müßte doch kein echter Schweizer-Maler sein, wenn er sich nicht auch einmal an seinen heimathlichen Bergen versuchen sollte.

Sie sind immer schwer zu bezwingen, diese Berge, nicht bloß für eine feindliche Armee, auch für das friedliche Heer der Touristen, die schon über den verhältnißmäßig zwerghaften Rigi jammern, geschweige denn, wenn sie in die Region der eigentlichen Hochalpen kommen. Dieses Innere, Allerheiligste des Gebirges zeigt sich nicht nur spröde dem kecken Bergsteiger gegenüber, der gern seinen Fuß auf die höchsten Spitzen setzen möchte. Auch dem Maler, der die gewaltigen Formen und aufstrebenden Massen in schöne Linien zwingen, der aus dem übermenschlich Großen ein Bild machen will, das in kleinem Raume den Eindruck des Gigantischen in der Natur wiedergeben soll, auch dem Maler setzen diese Bergriesen lebhaften Widerstand entgegen und lassen sich nur schwer zwingen, hübsch manierlich und geschult zu erscheinen nach dem wohlgesetzten Recept einer sogenannten „schönen" Landschaft.

Wir sind nicht willens, an diesem Orte über die landschaftliche Seite der Alpen, über das Künstlerische oder Unkünstlerische ihrer Erscheinung, uns des Weitern zu verbreiten. Wir wollten nur von dem erfreulichen Eindruck berichten, den uns Frölicher's Bild gemacht hat.

Er führt uns direkt in die hohen Regionen; wir befinden uns bereits oberhalb der Grenze des Baumwuchses. Ein frischer, dunkelgrüner Vordergrund zieht zunächst unsere Blicke an. Knorrige Bergkiesern kriechen am Boden hin; blühende Alpenrosen sagen uns, es sei Sommer; ein Gießbach, halb verdeckt durch den Uferrand, eilt der Tiefe zu. Jenseits des beschatteten Vordergrundes breitet sich eine helle sonnenbeschienene Fläche aus. Dahinter erheben sich kühn ansteigende Felsmassen, die charakteristisch, man könnte sagen, geologisch richtig gezeichnet sind. Auf ihrem Rücken lagert ein Gletscher, nur wenig sichtbar; mit richtigem Takt hat der Maler das allzuviele, immer störende Weiß vermieden. Ein Theil der höchsten Spitzen ist in Wolken verborgen, die langsam heran ziehen, hier und da eine Lücke lassend zu einem warmen Streiflicht.

Das Bild ist an einigen Stellen etwas flüchtig gemalt; insbesondere wünschten wir im Vordergrunde eine größere Bestimmtheit der Formen; wir sind einmal von der strengen Schule. Aber im Ganzen ist es vortrefflich gemacht. Trägt es auch den Charakter einer bestimmten Gegend, so ist es doch nicht vedutenhaft. Die Linienschönheit ist gewahrt, so weit es der Gegenstand gestattet; ein feines Farbengefühl macht sich bemerklich, so daß man von dem Ganzen einen wohlthuend harmonischen Eindruck empfängt. Die energische Beleuchtung der schroffen Felsen, deren helle Vorsprünge tiefe Schatten werfen, bringt etwas wie dramatisches Leben in die erhabene Ruhe dieser großen, aber öden Natur. Das Bild ist nicht blos Abschrift des äußerlich Geschauten, es ist innerlich empfunden; und da es mit lobenswerthem Geschick auf die Leinwand gebracht ist, wird es auch seine Wirkung nicht verfehlen bei Allen, welche die Sprache der Kunst überhaupt verstehen können. Es berechtigt zu der Hoffnung, daß es dem jungen Künstler gelingen werde, in Zukunft noch Besseres und Bedeutenderes zu schaffen. Für seine Vaterstadt wird das Bild immer ein werthvoller Besitz bleiben.

Dresden, Ende Mai.

c. Ein Blick auf die Thätigkeit in hiesigen Künstlerkreisen findet unsere beiden berühmten Kunstveteranen Schnorr von Karolsfeld und Ludwig Richter immer noch rüstig schaffend. Schnorr hat in den letzten Monaten einen farbigen Karton zu einem Glasgemälde für eine Kirche in England vollendet, ebenso eine Reihe von Zeichnungen, welche die Episode „Angelika und Medoro" aus Ariosto's „Rasendem Roland" behandeln. Der Künstler traf in den zwanziger Jahren in Rom mit Ingres zusammen und wurde von diesem um eine Arbeit seiner Hand gebeten. Durch seine damalige Beschäftigung mit dem Rolandcyklus für die Villa Massimi mit seinem ganzen Denken und Dichten in der romantischen Welt des Ariost wurzelnd, zeichnete er für seinen Freund die genannte reizende Idylle. Die Zeichnungen kamen nach Paris und später in eine süddeutsche Sammlung. Jedoch hatte der Künstler die Umrisse der Kompositionen in einem zweiten Exemplare zurückbehalten, welche Umrisse er gegenwärtig in der Weise des ersten Exemplars ausgeführt hat. Im Jahre 1826 koncipirt und 1869 ausgeführt reichen sich somit in diesem Werke die Empfindungsfrische der Jugend und die Vollreife der Meisterjahre die Hände zu gemeinsam glücklichem Schaffen. Auch von Meister Ludwig Richter, der die Sommermonate über in den Loschwitzer Bergen still seiner Kunst lebt, sahen wir wiederum verschiedene neue Zeichnungen. Die Feierstunden des Hauses, der Familie schildernd, spiegeln die Blätter, in dem Sonntagsfrieden, der über sie ausgegossen ist, die ganze Liebenswürdigkeit des Richter'schen Künstlergemüthes wieder. Wahrscheinlich werden die Zeichnungen durch die Xylographie Vervielfältigung finden. Wenn man sieht, wie viel selbst in den besten Holzschnitten, besonders von dem poetischen landschaftlichen Stimmungszauber der Richter'schen Handzeichnungen, verloren gegangen ist, so bedauert man immer, daß der Künstler sich nicht mehr der Radirnadel bedient hat.

Einem jüngeren Künstlerkreis uns zuwendend, finden wir Preller's malerische Ausschmückung eines Saals im Meyer'schen Hause erwähnenswerth. Meyer dürfte durch seine schöne Sammlung moderner Gemälde bekannt sein. Das von ihm vor dem Dohnaschlage gebaute Haus ist im Entwurfe verfehlt, zeichnet sich aber im Innern durch eine ebenso opulente wie künstlerisch gediegene Durchführung aus, deren Verdienst dem Professor Nikolai gebührt. Was die Preller'sche Arbeit betrifft, so besteht dieselbe in vier großen Friesbildern, schön komponirten und wirkungsvoll ausgeführten Landschaften mit Staffagen aus der homerischen Sagenwelt; mit glücklichem Erfolge eifert der Künstler darin der stilistischen Richtung seines Vaters, des phantasievollen Landschafters in Weimar, nach. Auch im k. Schlosse ist neuerdings durch den Hofbaumeister Krüger ein recht geschmackvoller Saalbau ausgeführt worden. Den malerischen, aus vier kleinen Friesbildern bestehenden Theil der reichen Dekoration haben M. Rietscher und F. Sachse in zweckentsprechender Weise geliefert. Der Saal befindet sich in dem einst reich mit Bildwerken aller Art verzierten Georgenbau, der an den Stallhof stößt, einen Hof, welcher noch gegenwärtig einige reizende Werke der Renaissancedekoration an Säulen, Gittern und dergleichen besitzt. So malerisch dieser Hof in seiner architektonischen Anlage und Ausstattung, so kahl ist das ihn begrenzende lange Gebäude in seiner der Augustusstraße zugewendeten Façade. Man geht daher gegenwärtig damit um, diese Façade durch einen Sgraffitoschmuck zu beleben. Ebenso spricht man von einer Restauration des ganzen Schlosses, dessen Aeußeres wohl auch einer solchen bedarf; bei den prächtigen Renaissancehöfen, welche demselben noch eigen sind, ist nur zu wünschen, daß man mit der nöthigen Pietät dabei zu Werke gehe. Doch wir sind unvermerkt auf architektonisches Gebiet gelangt, ein Kunstgebiet, auf dem in Dresden viel gesündigt wird. Eine der jüngsten und ärgsten Sünden gegen den heiligen Geist der Kunst ist der neueste gothische Bau, die englische Kirche im sogenannten englischen Viertel: ein plumper Steinhaufen, der verschämt seine ärmlichen Glieder unter einem kolossalen Ziegeldache verbirgt.

Im Ausstellungslokal des Kunstvereins auf der Brühl'schen Terrasse zog in der letzten Zeit ein Schlachtbild, „das Gefecht bei Oeversee" von Sigmund l'Allemand in Wien, die Augen auf sich. Noch sind gegenwärtig daselbst eine Reihe von Skizzen ausgestellt, die infolge einer von der Verwaltung des Fonds für öffentliche Kunstzwecke ausgeschriebenen Konkurrenz eingegangen sind. Zweck dieser Konkurrenz ist die Beschaffung eines Freskogemäldes, die Auferstehung darstellend, für die Apsis einer Kirche im Erzgebirge. Der erste Preis wurde dem Entwurf des Professors Barry zuerkannt, den zweiten erhielt Dr. Simonson zugleich mit dem Auftrage zur Ausführung des Gemäldes. — In demselben Gebäude hat dermalen Herbert König eine Ausstellung seiner Aquarellskizzen veranstaltet, welche im Publikum viel Anklang findet. König, vorwiegend Zeichner, ist in weiteren Kreisen wohl als artistischer Mitarbeiter illustrirter Zeitungen und Witzblätter bekannt. Nicht ohne Glück und Geschick, mit französischer Eleganz und leicht aufschäumender Bosheit versteht er die lächerlichen Eigenheiten bestimmter Nationalitäten, Gesellschaftsklassen, Individuen, besonders die Thorheiten der Mode und da wiederum die Extravaganz im Kostüm, das Koquette in Bewegung und Geberde der Demi-monde zu versinnlichen, so daß eine Wanderung durch die komische Welt, die er in seiner Ausstellung aufrollt, ganz unterhaltend ist.

Ein reger Fleiß herrscht in unseren Bildhauerateliers. Bekanntlich soll dem verstorbenen Rietschel ein Denkmal errichtet werden. Nachdem König Johann dem Denkmal-

komité für seinen Zweck einen geeigneten Platz auf der Brühl'schen Terrasse huldvollst überlassen hatte, wurde bezüglich der Konception und Ausführung des Monumentes unter einigen hiesigen Künstlern eine Konkurrenz ausgeschrieben, in welcher Prof. Schilling den Sieg davon trug. Sein Entwurf war in diesen Tagen öffentlich ausgestellt. Glücklich erfunden und aus der üblichen Denkmalschablone heraustretend, stimmt der allgemeine Charakter des Monumentes, in seinem frischen, malerischen Reize, zu dem Charakter des Ausstellungsplatzes und seiner übrigen plastischen Ausschmückung. Der untere Theil des Postaments ist ein dreischenkeliger Stufenfuß, der eine kurze Säule mit der Büste Rietschel's trägt. Unten an der Säule sitzen drei lebensvolle Knabengestalten, die drei Techniken, in denen Rietschel Meister war, versinnbildlichend: das Zeichnen, das Modelliren und die Marmorarbeit. Die Säule wird von drei Reliefs belebt, in denen in weiblichen Gestalten die drei Hauptstoffgebiete des Meisters: die Geschichte, die Religion und die Mythe angedeutet sind. Ferner arbeitet Schilling gegenwärtig an der letzten der für die Terrassentreppe bestimmten Gruppen. Auch lieferten seine Schüler einige recht ansprechende Arbeiten, darunter ein Standbild Heinrich des Löwen für Braunschweig. — Prof. Hähnel, der in der letzten Zeit mit einigen Statuen für die Loggia des Wiener Opernhauses beschäftigt war, führt jetzt seine Körnerstatue zu Ende, welche auf dem Dohnaplatz hierselbst zur Ausstellung gelangen soll. Noch ging aus dem Hähnel'schen Atelier eine von R. Henze modellirte Statue hervor, welche eine neue Brunnenanlage der Residenz schmücken soll. Der Brunnen wird an die Annenkirche, an Stelle der alten Annenrealschule, zu stehen kommen, welche letztere, um einen freien Platz zu schaffen, in nächster Zeit zum Abbruch gelangen wird. Aus diesem Platze ergab sich eine schöne Gelegenheit, in der Figur, die dem Brunnen als Krönung dienen soll, das Andenken einer Fürstin zu feiern, deren Name eng mit der Geschichte der hiesigen Annengemeinde verwachsen ist. Diese Fürstin ist die Gemahlin des Kurfürsten August, die Tochter Christian's III. von Dänemark, die im Munde und Herzen des sächsischen Volkes als „Mutter Anna" fortlebt. Henze, der früher bereits eine gelungene Statue Kaiser Heinrich's I. für Meißen geliefert, hat auch in der gegenwärtigen, fleißig durchgeführten Arbeit den Charakter der genannten Fürstin, wie überhaupt den ihrer Zeit, recht gut wiedergegeben. Die sächsische Regierung hat, mittelst des von den Ständen ausgeworfenen Fonds für Kunstzwecke, schon verschiedenen Städten zu solchen Zierbrunnen verholfen, deren überlebensgroße Figuren meist dem Gedächtniß irgend einer mit der Geschichte des Landes oder der betreffenden Stadt verknüpften Persönlichkeit gewidmet sind. Künstler und Publikum sind dabei nicht übel gefahren. Ersteren bot sich eine dankbare Aufgabe, den Städten erwuchs ein sinniger, das Kunstbedürfniß weckender Schmuck; und bereits finden sich einzelne Stadtgemeinden, welche aus eigenen Mitteln derartige Brunnen errichten. Die eben erwähnte Brunnenfigur von Henze ist auf Kosten der Dresdener Kommune ausgeführt worden. — Gustav Kietz fördert mit regem Fleiß seine Uhlandstatue. Man kann anderer Meinung sein über die Auffassung der Aufgabe; immerhin aber muß man zugestehen, daß der Künstler innerhalb seiner Auffassung die Schwierigkeiten, welche die Persönlichkeit des Dichters der plastischen Behandlung entgegenstellt, mit vielem Geschick zu überwinden gesucht und die Individualität Uhland's in lebensvoller und schöner Weise wiederzugeben verstanden hat. — Adolf Donndorf ist mit einem Reiterstandbilde Karl August's für Weimar beauftragt worden. Noch wird in hiesigen Ateliers an verschiedenen Statuen gearbeitet für das in der Nähe von Windsor dem verstorbenen Prinzen Albert erbaute Mausoleum.

Nekrologe.

R. **Josef Schertel**, der unter den Landschaftsmalern der Münchener Schule einen ehrenvollen Platz einnahm, war als der Sohn eines k. bayerischen Zolloberinspektors am 10. Januar in Augsburg geboren. Ursprünglich für den Staatsdienst bestimmt, machte er sechs Jahre Gymnasialstudien durch, bis ihn sein Vater, endlich dem Drange des Sohnes nachgebend, vorerst zu einem Lithographen in die Lehre gab, von welchem er den ersten Unterricht im Zeichnen erhielt. Zu Anfang der dreißiger Jahre ging er nach München und widmete sich dort, unter nicht allzugünstigen persönlichen Verhältnissen, der landschaftlichen Kunst. Einige Jahre später lernte er durch Daniel Fohr den Landschafter Christian Morgenstern kennen, mit welchem ihn bald Bande der herzlichsten Freundschaft vereinigten. Morgenstern ward sein Vorbild und Meister. An seiner Seite wuchs Schertel erst zum wahren Künstler heran. Doch war Morgenstern von nichts weiter entfernt als dem Bestreben, seinen jungen Freund in künstlerischer Abhängigkeit zu erhalten. Niemand freute sich aufrichtiger als gerade er, da Schertel, wenn auch ziemlich spät, man darf die zweite Hälfte der Funfziger Jahre als entscheidend annehmen, mit größerer Selbständigkeit zu schaffen begann, ohne übrigens der idealen Richtung seines Freundes untreu zu werden.

Schertel gehörte nicht zu jenen Talenten, die wie ein Meteor am Kunsthimmel aufsteigen und weitum alles mit ihrem Lichte erhellen. Er zählte auch nicht zu Jenen, die berufen sind, in der Geschichte der Kunst eine neue Aera einzuleiten. Sein Leben bewegte sich in engen Grenzen und ist arm an hervortretenden Ereignissen. Dem Lärm und Treiben der Welt blieb er fern. Auch producirte er nicht mit jener glücklichen Leichtigkeit, welche an die Kunst der Improvisatoren erinnert. Im Gegentheil. Was aber mühevoll an's Licht getreten, dem war auch der Stempel innerster Tüchtigkeit und Gediegenheit aufgedrückt. Er haßte den Schein und das Flunkern in seiner Kunst wie im Leben und hätte es in der Solidität seines ganzen Wesens gewiß auch dann verschmäht, wenn er auch, wie freilich nicht, die Begabung hiefür besessen hätte.

Schertel hat nur wenig von der weiten Welt gesehen. Nur Eine seiner zahlreichen Studienreisen führte ihn über die Grenzpfähle Bayern's hinaus und auch die erstreckte sich nur in's Zillerthal. Das Hochgebirge imponirte ihm wohl durch das Gewaltige seiner Erscheinung, aber er fühlte sich von ihm nicht sympathisch angezogen. Ihm sprach das hügelige, fluß- und seereiche Vorland mit seinen weichen Linien, mit seinen schattigen Wäldern und Thalgründen zum Herzen; deshalb verweilte er mit innerstem Behagen in Gegenden wie die von Landsberg, Bayerdießen, Trostberg und Wasserburg, in denen keiner seiner Kunstgenossen sich aufzuhalten pflegt. Selbst da, wo er Partien aus dem Hochlande bringt, stellt er das Element des Lieblichen und Anmuthigen in den Vordergrund, so in seinen Bildern von Partenkirchen, Grainau, Barmsee, Fernstein und Obersee. Nur in seinem „Simsee" erfaßte er das Großartige in der Erscheinung jenes von den Künstlern viel zu wenig gekannten melancholischen Voralpensees.

Schon im Jahre 1857 wurde Schertel, der sich acht Jahre vorher verehelicht hatte, von einem asthmatischen Uebel befallen, das nach manchen Wandlungen ihm den Tod bringen sollte. Im Jahre 1863 sprach sich das Leiden in einem heftigen Anfalle von Bluterbrechen aus. Es blieb kein Zweifel, sein Leben schwebte in Gefahr. Der vor zwei Jahren erfolgte Tod seines treuen Freundes Christian Morgenstern erschütterte ihn auf's Tiefste. Trotz aller Leiden aber arbeitete Schertel rastlos fort, sobald es seine gebrochenen Kräfte nur halbwegs gestatteten und das mit solcher innerer Glut, daß nichts das körperliche Siechthum ahnen ließ, dem er fast erlag. Am 8. März l. J. ging der liebenswürdige Künstler ruhig und still hinüber.

Da er Aufschreibungen über den Verkauf seiner Werke nicht hinterließ, so sind nur folgende zu konstatiren:

Gegend von Trostberg, 1852, im Besitz des Hrn. Prof. Beck in München,

Der Simsee, 1858, Eigenthum des Chemikers Hrn. Buchner daselbst,

Partie aus Partenkirchen, 1865, Eigenth. des Banquiers Hrn. Bonnet in Augsburg,

Der Obersee, 1868 begonnen und unvollendet, im Besitze des Hrn. O. Forster, Fabrikanten dortselbst.

Schertel ist namentlich in Süddeutschland bekannt. Sehr viele seiner Bilder wurden von den Kunstvereinen in München, Augsburg, Regensburg, Würzburg und Prag erworben.

△ **Heinrich Bürkel †.** Am 10. Juni ging in der Person des Genremalers Heinrich Bürkel, Ehrenmitgliedes der königl. Kunstakademien zu Dresden und München, wirklichen Mitgliedes der k. k. Kunstakademie zu Wien, einer der Veteranen der Münchener Kunst mit Tod ab.

Am 29. Mai 1802 in Pirmasens geboren, also der Geburt nach der damaligen französischen Republik angehörig, war er ursprünglich von seinem Vater, einem Gastwirth und Weinhändler, für den Handelsstand bestimmt. Später ward er Gehilfe des Gerichtsschreibers beim Friedensgericht und sah in einem Alter von 21 Jahren in Straßburg, wohin eine Reise ihn geführt, das erste Oelbild. Längst mit seinem Berufe unzufrieden, widerstand er seinem künstlerischen Drange nicht länger und bezog im Jahre 1822 die Münchener Akademie, nachdem der bayerische Regierungspräsident v. Stichaner den Vater zur Einwilligung bestimmt hatte. Direktor Langer nahm von Bürkel wenig Notiz; an der Akademie fühlte dieser sich wenig behaglich, desto behaglicher aber in den Galerien zu München und Schleißheim, wo er emsig Wouwermans, Ostade, Brouwer, Ruysdael, Wynants und Berghem kopirte. Seine Kopien nach Wouwermans gehören zum Besten dieser Art. Bald trat er mit eigenen Kompositionen, in denen das landschaftliche Element noch wenig betont ist, vor das Publikum und verdiente soviel, daß er zwei Brüder unterstützen konnte. Das Jahr 1829 führte ihn nach Rom, wo er August Riedel, Heinlein und Ziebland kennen lernte und namentlich mit seinem Freunde, dem Landschaftsmaler und späteren Galeriedirektor Georg Heinrich Brandes von Braunschweig, in der Campagna und in den Albaner und Volsker Bergen Studien machte. Schon in Rom machte der junge Künstler Aufsehen. Thorwaldsen suchte ihn persönlich in seinem Studio auf und erwarb zwei Bilder von ihm. Ein drittes aus jener Zeit, die bekannte Kneipe „Mezza via" kaufte König Ludwig und nahm sie später in seine neue Pinakothek auf. Nach dreijährigem Aufenthalte in Rom kehrte er nach München zurück, wo er eine zweite Heimat gefunden und verehlichte sich im Spätjahre 1834 mit der Tochter des k. Regierungsdirektors von Hofstetten. Schon vor seiner Römerfahrt ein Liebling des Publikums, erwarb er sich dessen Gunst noch mehr durch die köstlichen italienischen Volksscenen, welche durch außerordentliche Lebendigkeit und namentlich völlige Absichtslosigkeit der Darstellung fesselten. In allen seinen Werken ist der Typus des Oertlichen und Individuellen ungemein klar und kräftig ausgesprochen und viele derselben würzt eine reiche Dosis gesunden Humors in ergötzlichster Weise. Berühmt sind namentlich auch seine zahlreichen Winterlandschaften. Bürkel gehörte zu den produktivsten und zugleich zu den gewissenhaftesten Künstlern, die sich über jeden Pinselstrich Rechenschaft geben. Die Zahl seiner Arbeiten ist ungemein groß; sie sind in ersten Galerien des Kontinents gern gesehene Werke, so in Wien, Berlin, Karlsruhe, München und auf dem Rosenstein. Eines seiner besten Werke ging schon zu einer Zeit, in der die deutsche Kunst nur auf den deutschen Markt angewiesen war, in dem Besitz des Herzogs von Cambridge über, der es seiner berühmten Sammlung einverleibte.

Personal-Nachrichten.

Professor Anton Springer ist, nachdem ein halbjähriger Aufenthalt in Italien seine angegriffene Gesundheit wieder befestigt, nach Bonn zur Wiederaufnahme seiner Lehrthätigkeit zurückgekehrt.

B. **Der Architekturmaler Professor C. E. Conrad** in Düsseldorf ist vom Papste Pius IX. mit der Ausmalung eines Zimmers im Quirinal beauftragt worden und hat sich zu diesem Zweck bereits nach Rom begeben.

Der Landschaftsmaler A. Zwengauer, Konservator der Gemäldegalerie zu Schleißheim, erhielt nach dem Tode des Konservator's J. Gündter die Konservatorstelle an der Münchener alten Pinakothek. Seine bisherige Stelle erhielt der Historienmaler H. von Pechmann.

Dr. Bruno Bucher wurde an Stelle des zum Ministerialsekretär beförderten Dr. G. Thaa zum Sekretär des k. k. österreichischen Museums in Wien ernannt.

Direktor Chr. Ruben in Wien erhielt den Titel eines k. k. Regierungsrathes.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Rud. Weigels Kunstauktion vom 28. Juni bringt eine reiche Sammlung von Stichen, Handzeichnungen, Photographien &c. auf den Markt, die Hinterlassenschaft von Prof. Clemens v. Zimmermann in München und Geh. Rath Waagen in Berlin. Des letzteren bedeutende Bibliothek von kunstgeschichtlichen und Kupferwerken wird erst in einer der folgenden Auktionen zum öffentlichen Ausstrich gelangen. Auch eine größere Anzahl von Gemälden, Bildhauerarbeiten &c. aus Waagen's und Rud. Weigel's Nachlaß sollen gleichzeitig zum Verkauf gestellt werden.

Die Versteigerung der Alferoff'schen Sammlung, welche Anfangs Mai in München unter Leitung von J. Maillinger, Besitzer der Montmorillon'schen Kunsthandlung, stattfand, hat ein sehr zufriedenstellendes Resultat ergeben, wie es günstiger selbst bei einem Verkauf in Paris oder London kaum hätte ausfallen können. Eine große Anzahl der vornehmsten Liebhaber und Kunsthändler Europa's hatte sich eingefunden und um die werthvollsten Blätter entspann sich ein lebhafter Wettkampf im Angebot. Der Gesammterlös betrug 73,430 Gulden, so daß bei 913 Nummern durchschnittlich nahe an 79 Gulden auf eine Nummer kamen. Den höchsten Preis erreichte der Kindermord von Marc-Anton nach Raffael mit 2300 Guld., er geht nach London; das Hundertguldenblatt von Rembrandt bleibt für 1850 Guld. in München, es wurde von Herrn Maillinger, welcher die Versteigerung mit Umsicht und Gewandtheit leitete, erstanden. Den nächst höchsten Preis, 1700 Guld., brachte die Madonna auf Wolken nach Raffael von Marc-Anton; die fünf Heiligen von demselben Meister wurden mit 1400 Guld. bezahlt. Blätter von Berghem wurden mit 500 (der Mann auf dem Esel, B. 5.) und 550 (der sog. Diamani B. 4) und eine Folge von 6 Thierstücken (B. 13 bis 18) zu 591 Guld. ersteigert, Campagnola (Christus und die Samariterin, B. 2.) mit 704 Guld., der Degenknopf von Dürer mit 405 Guld., St. Hieronymus von demselben mit 305 Guld., Ritter, Tod und Teufel mit 400 Guld., die Holzschnittfolge „das Marienleben" mit 401 Guld., Reineke Fuchs von Everdingen mit 700 Guld.; Lucas v. Leyden brachte mit der runden Passion 546 Guld., mit dem großen Ecce homo 405 Guld. Von Rembrandt ist noch zu erwähnen: St. Franciscus 760 Guld., Ephraim Bonus 800 Guld., die Landschaft mit den drei Bäumen 750 Guld., die Landschaft mit der Baumgruppe 700 Guld.; von H. Roos der große Hirt (676) 601 Guld.; die Landschaften Ruysdael's wurden mit 500, 980 und 431 Guld. bezahlt. Die Blätter von Martin Schön erreichten Preise von 760, 820, 590, 360 Guld. u. s. w. Nun noch einige Gebote von den neueren Meistern: Keller's Disputa ging auf 176 Guld., Lefèvre's Madonna nach Murillo's Bild im Louvre auf 160 Guld., Longhi's Sposalizio 275 Guld., Raffael's Galatea, gestochen von Richomme, auf 160 Guld., desselben Meisters Kreuzschleppung, gest. von Toschi, auf 351 Guld. u. s. w.

Arundel Society. Wir machen unsere Leser auf das unserer heutigen Nummer beiliegende Verzeichniß derjenigen Kunstblätter besonders aufmerksam, welche von der Arundel-Gesellschaft einzeln zu den beigesetzten Preisen abgegeben werden. Die vortreffliche Ausführung dieser Farbendrucke ist zu bekannt, als daß dieselbe einer besonderen Erwähnung bedürfte, und die Preise sind für das Geleistete sehr mäßig.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die diesjährige Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst findet nicht, wie in einer früheren Bekanntmachung angegeben worden, zu Hamburg, sondern zu München am 24. bis 26. August statt. Das Komité der internationalen Kunstausstellung hat sich bereit erklärt, die zur Konkurrenz einzusendenden fertigen Bilder in die Ausstellung aufzunehmen, wenn auch die Einsender nicht speciell zu deren Beschickung eingeladen worden sind. Die einzusendenden Entwürfe werden in einem besonderen Lokale aufgestellt werden und sind ebenfalls an das Komité unter den in dessen Programm aufgestellten Bedingungen und mit der Bezeichnung: „Konkurrenzentwürfe für die Verbindung für historische Kunst", spätestens bis zum 16. August einzusenden. Weitere Auskunft ertheilt der Geschäftsführer der Verbindung, Schulrath Loof in Langensalza.

R. B. **Englische archäologische Gesellschaft in Rom.** Die „Correspondance de Rome" enthält in ihrer Nr. 553 einen Bericht über die Thätigkeit und die Erfolge der von dem bekannten Archäologen J. H. Parker gestifteten englischen archäologischen Gesellschaft zu Rom, welchem wir folgende Notizen entnehmen: Die englische archäologische Gesellschaft hält unter dem Vorsitz ihres Präsidenten Parker jeden Freitag eine Sitzung im Palazzo Poli, in welcher Vorträge über die interessantesten Gegenstände der römischen Archäologie gehalten werden. Eine Vorlesung von Parker über die Geschichte der Mauer-Konstruktionen Roms liegt auch gedruckt vor. In Nr. 51 der „Deutschen Bauzeitung" von 1868 ward ein ausführlicher Bericht darüber erstattet. — Wöchentlich einmal unternimmt die Gesellschaft (60—100 Personen) Excursionen zur gemeinsamen Besichtigung und Erforschung der bedeutsamsten Denkmale Roms. Die von der Gesellschaft veranstalteten Ausgrabungen — Beiträge zur Förderung dieser Arbeit werden in ganz Europa gesammelt — haben mehrere bisher ganz unbekannte Denkmale Roms aufgedeckt, wodurch viele Punkte der ältesten Geschichte der Stadt in ein helleres Licht gestellt werden. — Besondere Aufmerksamkeit widmet Parker der Erforschung der ältesten Befestigung, wovon er mehrere bisher unbekannte Theile aufgedeckt hat. Auch vom Mamertinischen Gefängniß glaubt er mehrere Theile neu entdeckt zu haben. Fabio Gori hat die den „Carcere Mamortino" betreffenden Untersuchungen der gelehrten Welt in einer besondern Schrift vorgelegt. Parker hat alle bedeutsamen, irgend zugänglichen Denkmale nach den Originalen photographiren lassen und bietet in diesen photographischen Abbildungen ein werthvolles, zuverlässiges Material für weitere historische Studien. Ein 1100 Nummern enthaltender, gedruckter Katalog derselben giebt eine Idee von der Reichhaltigkeit und dem Werthe dieser Sammlung. Mit der Verarbeitung aller gewonnenen Resultate zu einem Handbuch der Römischen Alterthümer ist Hr. Parker beschäftigt.*)

Der Kölnische Kunstverein veröffentlichte seinen Jahresbericht für 1868, dem wir folgende Angaben entnehmen. Die Zahl der Actien betrug 2178 mit einer Einnahme von 10,890 Thalern, woran auf Ankäufe von 25 Oelgemälden, 3 Aquarellen und 3 Kupferstichen $4302^1/_2$ Thaler verwandt wurden. Die Privatankäufe, bei denen der Verwaltungsausschuß des Central-Dombauvereins sich mit einer beträchtlichen Summe betheiligte, beliefen sich auf rund 22,405 Thaler, wofür 113 Kunstwerke erworben wurden, darunter für das Kölnische Stadt-Museum R. Jordan's „Suppentag im französischen Kloster." Als Nietenblatt wurde ein Stich von Fritz Dinger nach einem Genrebilde von Ernst Bosch „Fern der Heimat" ausgegeben.

△ **Die Ausstellungen des Münchener Kunstvereins** waren seit Beginn dieses Jahres auffallend schwach beschickt. Es hat dies seinen Hauptgrund wohl darin, daß die namhafteren Künstler, insofern sie nicht ohnehin blos ausnahmsweise im Kunstverein ausstellen, irgend eine größere Arbeit für die internationale Ausstellung auf der Staffelei haben und nun von deren Vollendung ausschließlich in Anspruch genommen sind. Abgesehen davon hat der Kunstverein, dessen durchgreifende Reorganisation seit Jahren vielfach besprochen wird, ohne daß es zu mehr als bloßen Worten gekommen wäre, im Allgemeinen für bedeutendere Kräfte seine Anziehungskraft so ziemlich verloren und wird von ihnen deshalb mit ziemlicher Gleichgültigkeit behandelt, namentlich seit Nordamerika einen so günstigen Markt bildet, wie dieß heute der Fall ist. So kommt es denn, daß manche Woche selbst an Mittelgut Mangel ist und man bald einen „angeblichen" Rubens, bald einen anderen apokryphen alten Meister aus Privat-Sammlungen herbei holt, um nur die Wände nicht leer stehen zu lassen. Die Heiligenmalerei war, seitdem ich meinen letzten Bericht ab-

*) Zu dem obigen Referat unseres geschätzten Hrn. Mitarbeiters können wir nicht umhin zu bemerken, daß die archäologischen Bemühungen des Herrn Parker und seines italienischen Genossen sich von Seiten der deutschen Gelehrtenwelt bisher keiner sehr günstigen Beurtheilung zu erfreuen hatten. So vindicirt das sonst so zurückhaltende Register der Archäol. Ztg. (März d. J.) Hrn. Gori „ebensoviel Ignoranz wie Arroganz" und über Hrn. Parker lautet das Verdikt nicht eben viel glimpflicher.
A. d. Red.

schickte, nur durch Andreas Müller (Komponier-Müller) vertreten, der eine von Engeln umgebene Maria mit dem Kinde auf dem Thron ausstellte. Ohne den religiösen Gefühlen des Künstlers nahe treten zu wollen, kann ich mich der Ueberzeugung nicht verschließen, daß es vielleicht noch keine Zeit gab, die der religiösen Malerei weniger günstig war, als gerade unsere, welche in ihrem Streben nach dem Realen kaum mehr Zeit findet, dem Uebersinnlichen noch einige Aufmerksamkeit zu schenken, und wenn es doch geschieht, sich möglichst rasch damit abfindet. So kann es denn nicht fehlen, daß man den Charakter der Zeit auch in den Erzeugnissen der religiösen Kunst unsrer Tage ausgeprägt finden will, insofern man glaubt, wahre innere Empfindung sei ziemlich selten geworden. Auch Müller's Bild ließ mich kalt, wenn ich auch nicht verkennen konnte, daß es geschickt angeordnet und recht brav gemalt ist. Jedenfalls gerieth die Madonna ein bischen gar zu lang. Anton Seitz, der treffliche Kleinmeister und feine Kolorist, leistete in seiner „Wirthshausscene" nach beiden Richtungen hin Ausgezeichnetes, wie wir es von ihm gewohnt sind. Soweit meine Erfahrungen reichen, glaube ich als gewiß annehmen zu dürfen, daß dieser wackere Künstler von keinem Andern in Deutschland in seinem Gebiete auch nur annäherud erreicht, geschweige übertroffen wird, und daß er unbedingt mit Meissonier auf dieselbe Stufe gestellt werden darf. Ungewöhnliches Aufsehen machte ein Aquarellbild von Theodor Horschelt, eine „Kampfszene aus dem Kaukasus", welche nicht blos durch die überaus lebendige Komposition und scharfe Individualisirung der einzelnen Gestalten, sondern auch durch die äußerst feine Farbe und treffliche Technik sich auszeichnete. Leider konnte das prächtige Blatt nur ein paar Tage ausgestellt bleiben. Bei dieser Gelegenheit muß ich auch zweier trefflicher Federzeichnungen dieses genialen Künstlers erwähnen, welche, durch die Albertotypie vervielfältigt, in den Händen aller Kunstfreunde sind. Es sind ein paar Menu's für den bayerischen Gesandten, Grafen Carl Taufffkirchen, in Petersburg, in denen Horschelt seinem Humor in köstlichster Weise die Zügel schießen ließ. „Eine polnische Spinnstube" von Gierynski erfreute durch flotte Technik und sehr feine Farbe, wobei die Bemerkung am Platze sein mag, daß die achtenswerthen Erfolge slavischer Künstler ein glänzendes Zeugniß dafür ablegen, wie der slavische Stamm auch in dieser Beziehung reich begabt ist. Daß die Landschaft, wie überall, so auch in den Ausstellungen des Kunstvereins quantitativ am stärksten vertreten ist, versteht sich unter den gegebenen thatsächlichen Verhältnissen wohl von selbst. Drei kleinere tief empfundene und mit richtigem Verständnisse der an sich einfachen Motive behandelte Bilder des seiner Kunst zu früh entrissenen trefflichen Schertel ließen uns seinen Verlust wieder recht lebhaft bedauern. In Carl Ernst Morgenstern, dem Sohne des unvergeßlichen Christian Morgenstern fand ich ein höchst respektables Talent, das sich nach einigem Schwanken in der Wahl des Lebensberufes endlich der Kunst zuwendete und ganz dazu angethan scheint, dem Namen, den es trägt, alle Ehre zu machen. Daß Christian Morgenstern das Vorbild seines Sohnes ist, liegt nahe, doch besitzt dieser schon jetzt Selbstständigkeit genug, um nicht bloßer Nachahmer des Vaters zu sein. „Die Partie am Waldsaume", wie ich das Bild nennen möchte, war trotz der herbstlich bunten Färbung von wohlthuender Ruhe und unverkennbarem Adel der Empfindung. Auch Xylander folgt den Wegen Christian Morgenstern's, auf welche verwandtschaftliche Beziehungen und künstlerische Ueberzeugung ihn hinweisen mochten. Sein „Mittag am Starnbergersee" muß als eine sehr verdienstliche Arbeit bezeichnet werden, namentlich sind die Lüfte und der im Sonnenlichte glänzende Seespiegel von trefflicher Wirkung. Während hier der Blick bis an die entfernten Alpen schweift, hat ihn Böscher nach Art der Neueren auf ein enges Gebiet beschränkt. Es ist ein niedrer Hügel, der sich von links nach rechts herabsenkt, nur mit wenigem Gebüsche bewachsen ist und über den der Fußpfad nach einem nahen Dorfe hinwegzieht, das das Terrain halb verdeckt. Man könnte sagen, es ist fast alles auf dem Bilde Vorgrund, und der Mittel- und Hintergrund, in welchen der Pfad hineinzieht, weggeblieben, eine Konstruktionsweise, gegen welche sich von dem hergebrachten Standpunkte Manches einwenden ließe, wenn eben das Hergebrachte das Alleinberechtigte wäre. Abgesehen aber von allen Principienfragen, welche zu erörtern hier nicht der Platz ist, fesselt das Bild durch kräftige Modellirung, gesättigte Farbe und einen Vortrag, der bei aller Sicherheit und Leichtigkeit doch durch und durch solid erscheint. Ich würde es höchlich beklagen, wenn sich der Kunstverein die Gelegenheit entgehen ließe, ein so tüchtiges Werk anzukaufen. Lange brachte eine heitere „Partie in Partenkirchen", natürlich vor dem Brande, der den lieblich gelegenen Markt zerstörte und um seinen ächten Gebirgscharakter brachte; Kirchner, der lange Zeit hindurch nicht unbedenklich krank war, stellte eine große Vedute von Florenz aus, hell und klar in der Farbe, wie alle Bilder dieses Künstlers trefflich in der Zeichnung und, wenn auch die Licht- und Schattenmassen nicht fest zusammengehalten waren, im Ganzen doch von einer gewissermaßen einschmeichelnden Wirkung. Die Plastik war durch eine kräftig modellirte Büste des Professors Dr. Poetzl von Zumbusch und einen realistisch gehaltenen lebensgroßen langhaarigen Hund von J. Hautmann, endlich durch eine kleine Genregruppe von Groebner vertreten, welche einen schlafenden Mönch zeigte, dessen Bart ein Landsknecht mit einer Lampe in Brand steckt. Bleibt schon die plastische Behandlung einer Flamme an und für sich immer mißlich genug, so zeigt sich dieß bei der genrehaften Natur des Gegenstandes noch auffallender und läßt den Griff als keinen glücklichen erscheinen.

B. **In Schulte's permanenter Ausstellung in Düsseldorf** hatte Rudolf Jordan kürzlich ein vortreffliches Bild „Das Gemach des Gefangenwärters im Schloß Chillon im Genfer See" ausgestellt, welches die bekannten Vorzüge des Meisters in gediegener Ausführung und geistvoller Auffassung im besten Lichte zeigte. Wir sehen in einem interessanten Interieur den finstern Bewohner sich eine Laterne anzünden, um die unglücklichen Eingekerkerten zu besuchen, während seine Tochter träumerisch durch das geöffnete Fenster auf die lachenden Ufer des Sees schaut. Von den ebenfalls dort ausgestellten Porträts von Frau Marie Wiegmann, Paul Kiederich und L. Schäfer schien uns das des letztern besonders rühmenswerth wegen lebendiger Auffassung und trefflicher Karnation. Vautier, Lasch und Siegert, drei unserer besten Genremaler, waren mit Werken von gewohnter Tüchtigkeit vertreten und sogar die Historienmalerei hatte diesmal in einem Bilde von A. Baur: „Otto der Große an der Leiche seines Bruders Thankmar" eine würdige Repräsentation erhalten, von der wir nur wünschen möchten, daß sie in größern Verhältnissen ausgeführt würde. A. Seel glänzte mit einer Ansicht des Innern der Markuskirche in Venedig, die zu den bedeutendsten Architekturbildern zählt, welche wir seit langer Zeit zu Gesicht bekommen; Landschaften von den beiden Achenbach, Irmer, Steinike u. A. vervollständigten die Auswahl werthvoller Gemälde.

— m —. **Eine Ausstellung von Gemälden älterer Meister,** die sich in Süddeutschland im Privatbesitze befinden, soll während der Monate Juli, August und September in München veranstaltet werden. Unter dem Protektorate Sr. kgl. Hoheit des Prinzen Luitpold hat sich ein Komité gebildet, bestehend aus den Direktoren Foltz und Hefner-Alteneck den Professoren Brunn, Schleich, Reber, Meßmer, Kuhn, Konservator Eigner, Baron von Schack, Graf von Leyden, den Kunsthistorikern E. Förster und Bayersdorfer, Historienmaler V. Müller, Bankier Scheuer, Betriebsingenieur Dollmann, Kunsthändler Maillinger, Gutsbesitzer Rauter und Fabrikbesitzer Develey. Der Termin der Einsendung beginnt nach dem Programm am 20. Juni und schließt mit dem 10. Juli; vorherige Anfragen sind an Prof. Reber, Königinstr. 2/3 zu richten. Jeder Anmeldung muß eine Beschreibung des Gegenstandes und eine genaue Angabe der Größe des Gemäldes incl. Rahmen, wo möglich im Metermaß, beigefügt sein. Bilder, welche ohne vorausgegangene schriftliche Ermächtigung des Komité's eingesendet werden, gehen auf Kosten der Einsender zurück. — Das Zustandekommen dieser Ausstellung verdankt man den Bemühungen eines Bilderbesitzers und eines Kunstschriftstellers. Man wird übrigens anderwärts dadurch nicht minder überrascht sein, als man es in München war. Da man erst im Hinblicke auf den zu erwartenden großen Fremdenverkehr bei der hiesigen internationalen Kunstausstellung zu dem Entschlusse kam, auch ältere Gemälde vorzuführen, so konnte es nicht fehlen, daß die Zeit eine allzu beschränkte wurde. Anfangs Juni erschien das Programm. Am 15. Juli soll die Ausstellung bereits eröffnet werden. (Dieser Termin, zwar im Programm nicht ausgesprochen, ist wegen der gleichzeitigen Eröffnung der „Internationalen" in Aussicht genommen). Und nun soll erst noch in der Zwischenzeit

eine Agitation in's Werk gesetzt werden, soll ein Mitglied des Komité's die Orte bereisen, um die Bilder herbeizuholen, sollen sie verpackt, aufgestellt und katalogisirt sein? Die Unmöglichkeit, allen billigen Forderungen gerecht zu werden, liegt auf der Hand. Auch die Bestimmung des Programms, daß alles Mittelgut und alle durch die Wirkung der Zeit oder durch Restauration verdorbenen und fragmentarisch gewordenen Gemälde zurückzuweisen sind, ist ganz und gar unpraktisch. Allgemeine Sätze dieser Art können überhaupt nicht aufgestellt werden; hier kommt es auf die einzelnen Fälle an. Ein mittelgutes Bild kann für den Forscher von der größten Wichtigkeit sein; und hat man nicht auch Fragmente von großer Bedeutung? Es lassen sich auch Umstände denken, unter denen ein verrestaurirtes Bild aufgenommen werden muß. Besonders bei den Gemälden der oberdeutschen Schule, von welcher eine derartige Ausstellung ein möglichst vollständiges Gesammtbild zu geben hätte, darf nicht auf diese Weise verfahren werden. — Ein mißlicher Umstand ist noch die Beschaffenheit des angewiesenen Lokales, des Kunstausstellungsgebäudes gegenüber der Glyptothek. Die Säle sind ähnlich konstruirt wie die mit einfenstrigem Oberlicht versehenen in der Pinakothek; sie sind zu hoch und ganz kellerartig beleuchtet, so daß kein Bild richtig gesehen werden kann. — Es ist zu beklagen, daß man die Sache nicht mehr hat reifen lassen. Das Rathsamste wäre wohl gewesen, wenn man eine allgemeine Ausstellung alter Kunstwerke überhaupt veranstaltet hätte; bei dem Reichthum, der in Süddeutschland noch vergraben liegt, wäre auf einen großen Zufluß zu rechnen gewesen. Oder, wollte man bloß eine Gemäldeausstellung geben, dann hätte man dieselbe so vollständig als möglich arrangiren sollen. In dieser kurzen Zeit aber ist es absolut unmöglich, die Sache nach umfassenden Gesichtspunkten zu ordnen. Daß es bei manchen Bildern sehr zweckmäßig ist, dieselben so rasch wie möglich einem größeren Publikum vorzuführen, bestreiten wir nicht; aber im Allgemeinen wäre der Sache halber ein längere Vorbereitung dringend zu wünschen gewesen. In den nächsten Jahren wird die Welt ja auch nicht ausgestorben sein. Es ist nur zu bedauern, daß man eine allgemeine Ausstellung alter Kunstwerke, welche, wie die modernen Anschauungen sich entwickelt haben, in München über kurz oder lang stattfinden dürfte, durch diese Vorwegnahme lückenhaft gemacht hat, ohne doch die diesjährige zu der wünschenswerthen Vollständigkeit bringen zu können.

△ **Die internationale Kunstausstellung in München.** Der den auswärtigen Künstlern vorgesteckte Termin zur Anmeldung von Kunstwerken für die internationale Kunstausstellung ist abgelaufen, und wenn auch jetzt noch täglich von dort und da nachträgliche Anmeldungen eintreffen, so genügt das vorliegende Material doch, um einen allgemeinen Ueberblick über die Zahl der zu erwartenden Ausstellungsgegenstände zu gewinnen. Sie beträgt etwa 2000, wovon 440 auf München, je 200 auf Wien und Berlin, etwa 120 auf Paris, ebensoviel auf Italien, 70 je auf Stuttgart, Karlsruhe und Düsseldorf, 30 auf Frankfurt a. M., 20 auf andere preußische Städte, gleich viel auf Prag, 50—60 auf Belgien, 30—36 auf Holland, 12 auf England und 6 auf Nordamerika treffen. Die Zahl der aus Rußland zu erhoffenden Objekte ist noch nicht bekannt. Am verhältnißmäßig stärksten ist die plastische Kunst vertreten; es gehören selbiger nicht weniger als 220 größere Werke an, wovon auf Italien allein 96 treffen. Die Einrichtungen im Glaspalast sind nahezu vollendet; was noch mangelt, wird in wenigen Tagen hergestellt sein. Auch an Restaurationen wird es nicht fehlen, was namentlich Jenen erwünscht sein muß, welche sich auf einen einzigen Besuch der Ausstellung beschränken müssen. Die Eintheilung des Raumes scheint mir ganz zweckentsprechend: zwei größere Säle für Gemälde sind zu beiden Seiten von Kabinetten für kleinere Bilder umgeben; das Anwachsen der Plastik macht nothwendig, noch einen zweiten Saal dafür herzustellen.

+ **Das deutsche Gewerbemuseum in Berlin** legte vor Kurzem in einer Ausstellung von Unterrichtsmaterial und Schülerarbeiten Rechenschaft von seinen Methoden und Ergebnissen ab. Unter Berücksichtigung all' der schwierigen Verhältnisse, mit denen dies Institut noch fortwährend zu kämpfen hat, und die zumal einer derartigen Ausstellung nach kaum einjähriger Praxis entgegentraten, mußte das Gebotene allen billigen Anforderungen genügen. Die meisten Unterrichtskurse befinden sich in geeigneten Händen, und die Methode des Unterrichts, obgleich, wie natürlich, noch nicht zu einheitlicher Organisation hindurch entwickelt, zeigt sich dennoch überall getragen durch das Bewußtsein von den Anforderungen der gerade hier vorliegenden Aufgabe. Dafür zeugte namentlich das von den Lehrern im Unterrichte selber allmählich geschaffene Material, unter dem den Vorlagen für den Elementarzeichenunterricht vom Baumeister Jacobsthal wohl der Preis gebührt. Ueberhaupt ist dieser Lehrer, dessen Händen seit Kolscher's Tode auch die Kompositionsklasse anvertraut ist, eine höchst schätzbare Acquisition für die Anstalt. — Kritische Bemerkungen über Einzelnes halten wir zurück, weil sich das Bewußtsein von den Mängeln den leitenden Persönlichkeiten genugsam aufgedrängt hat, und unter solchen Umständen Verbesserungen nur eine Frage der Zeit und der Opportunität sind.

△ **Permanente Ausstellung in München.** Endlich hat München gleich anderen großen Städten auch seine permanente Kunstausstellung. Die bekannte Kunsthandlung von Heinrich Wimmer und Comp. hat im fashionablesten Stadttheil, am Wittelsbacherplatz, acht Säle mit trefflichem Oberlicht und durchweg komfortabler und eleganter Ausstattung herstellen lassen, welche dem kunstliebenden Publikum geöffnet sind. Bei den ausgedehnten Geschäften der genannten Handlung wird es an raschem Wechsel der Ausstellungsobjekte, namentlich während der Reisesaison, nicht fehlen, welche so zahlreiche Fremde nach München führt. Ihr Berichterstatter wird um so weniger verfehlen, über die bedeutenderen Gegenstände jener Ausstellung zu berichten, als einerseits manche Künstler von Ruf im Kunstverein nie oder nur ausnahmsweise Arbeiten ausstellen und andrerseits wieder andere fast ausschließend für das Haus Wimmer und Comp. thätig sind.

+ **Die Frauenindustrieausstellung in Berlin,** die in den Räumen des Viktoriabazars kürzlich veranstaltet war, bot gerade kein besonders günstiges Bild, obgleich es an einzelnen schönen Gegenständen nicht fehlte. Unter den Gemälden fanden sich einige recht löbliche Leistungen, bei Weitem das Meiste und Beste gehörte aber den verschiedenen Zweigen der Kunstindustrie an, namentlich waren Stickereien reich vertreten; doch hatte man auch hier wiederum überreichliche Gelegenheit zu der Bemerkung, daß gerade in diesem Zweige eine Umkehr zu stilistischeren Formen dringendes Bedürfniß ist. Wie um dieses Urtheil zu begründen, war die Ausstellung gewissermaßen eingerahmt einerseits durch orientalische Stickereien, andrerseits durch Erzeugnisse der Stickereianstalt der Frau Katharina Giani in Wien. Die Letztere arbeitet nach mittelalterlichen Mustern fast ausschließlich kirchliche Paramente, und ihre Leistungen genügen selbst den höchsten Ansprüchen. Dennoch wurden die Arbeiten durch keinen Preis ausgezeichnet, weil der größere Theil der ausführenden Kräfte Männer sind. In den übrigen kunstgewerblichen Arbeiten machte sich fast durchgehends eine gewisse Kleinlichkeit und Mangel an klarem Stilbewußtsein fühlbar. Es war hier wieder wie überall bei den in letzter Zeit dagewesenen Frauenausstellungen: man sah die Möglichkeit zu befriedigenden Leistungen von Frauenhänden, aber in demselben Grade auch die Nothwendigkeit einer strengen Zucht.

Vermischte Kunstnachrichten.

△ **Anwendung des Sgraffito in München.** Bekanntlich hat Emil Lange, nunmehr Professor an der Kunstgewerbschule dahier, im vorigen Jahre mittels einer Monographie auf die Vortheile des Sgraffito als Dekorationsweise hingewiesen, und man darf wohl annehmen, daß die Anwendung dieser Technik, wie sie versuchsweise an der Westseite des Polytechnikums stattfand, wenigstens zum Theil auf jene Abhandlung zurückzuführen ist. Nach jenen Versuchen machte sich unser trefflicher Eugen Neureuther an einen Cyklus von Kompositionen, welche trotz des meist innerlich widerstrebenden Gegenstandes als höchst bedeutende sich darstellen. Ist es doch keine angenehme Aufgabe, die Statik, Hydrostatik, Chemie und andere Disciplinen der Naturwissenschaft zu individualisiren. Wenn sie gleichwohl auf das Befriedigendste gelöst ward, so verdanken wir dieß lediglich dem Genius des bewährten Meisters. Eine dieser Kompositionen ist bereits ausgeführt, leider aber in solcher Höhe, daß sich nur ein sehr scharfes Auge des Genusses erfreuen darf, wozu noch kommt, daß Neureuther in seinen Entwürfen etwas in's Kleine ging und

in den engen Raum des Zwickels mehr zwängte, als gerathen war, wie sich nun leider zeigt. Dadurch ist die Wirkung wesentlich beeinträchtigt und statt sich jener der Plastik anzuschließen, nähert sie sich derjenigen eines Kupferstiches. Daraus, scheint es, hat sich Professor Spies eine gute Lehre gezogen, der nach den Vorschlägen Emil Lange's die alte Hauptwache am Marienplatz mit schönen Kompositionen schmückt, deren Ausführung dem Dekorationsmaler Hövemeyer übertragen ist. Das ehedem dreistöckige Haus erhielt neuerlich noch zwei Stockwerke und zählt überaus viele Fenster, wodurch die Aufgabe der Künstler wesentlich erschwert ward. Desto erfreulicher ist, was sie geleistet. Unter den Fenstern der fünften Etage zeigt ein breiter Fries, über beide Fronten des Eckhauses hinlaufend, vier Gruppen von Genien mit den Emblemen der Künste und der Wissenschaften, des Handels und der Gewerbe in kräftigem Farbenschmucke. Ueber diesem Friese erheben sich an den Fensterpfeilern kleine Pilaster mit Ornamentfüllung in leicht geschwungenem Rankenwerke und am Façadenabschluß unter dem Dachgesimse sind in Gestalt eines weiteren schmalen Frieses hängende Festons angebracht. Trotz der ungewöhnlichen Höhe, in welcher diese Dekoration sich befindet, wirkt jedes Einzelne, Dank der glücklichen Berechnung und breiten Ausführung, noch mit großer Entschiedenheit. Ein zweiter breiter Fries mit Figuren wird den Raum zwischen der zweiten und dritten Etage schmücken und Kindergruppen zeigen, welche sich auf die frühere Verwendung des Gebäudes als Hauptwache beziehen. Zwei derselben bestehen aus Waffenspiel und Kampf, die beiden anderen erinnern in heiterster Weise an die Militärmusik, welche seit unvordenklicher Zeit jeden Mittag am Hause spielte. Gegen die Kaufingerstraße zu wird derselbe Fries Knaben mit Blumen- und Fruchtschnüren tragen, welche eine Mittelgruppe mit der Namenschiffre und dem Wappen des Hausbesitzers, Juwelier und Abgeordneten Thomas, umgeben. Wir begrüßen die Verwerthung dieses ebenso wirksamen wie verhältnißmäßig wenig kostspieligen Dekorationsverfahrens, das sich für Privathäuser nicht weniger eignet, als für öffentliche Gebäude, mit Freuden und knüpfen den Wunsch daran, daß es recht bald bei uns einheimisch werden möge.

B. **Düsseldorf.** Die Vorbereitungen zum Jubiläum unserer Akademie, welches am 22. d. M. beginnt, nehmen immer größere Verhältnisse an. Wie das glänzende Fest im „Malkasten" am dritten Tage, so soll auch der Zug zur Enthüllung des Schadow-Denkmals möglichst schön ausgestattet werden. Die Vertreter der einzelnen Klassen der Akademie erscheinen dabei in mittelalterlichem Kostüm und als Herolde, um die Einförmigkeit, die derartige Züge sonst mit sich bringen, aufzuheben. Fast täglich finden Gesangsproben statt zur Einübung der am Schadowdenkmal und beim Festakt in der Tonhalle auszuführenden Chöre, und eine rührige Thätigkeit herrscht allenthalben. Man glaubt sich des Besuchs zahlreicher Fremder versichert halten zu dürfen, da umfangreiche Einladungen nach allen Seiten erlassen worden sind. Wie es heißt, wird auch der Kronprinz von Preußen der Feier beiwohnen.

Der Mosaikboden in der Krypta von St. Gereon in Köln, eins der interessantesten Kunsterzeugnisse des 11. Jahrhunderts, dessen einzelne Bruchstücke seit geraumer Zeit zerstreut umherlagen, hat Aussicht, wieder vollständig restaurirt, seiner ursprünglichen Bestimmung zurückgegeben zu werden. Es ist nämlich einem eifrigen Kunstfreunde gelungen, nach Pausen, die er von den Bruchstücken genommen und nach den Originalen kolorirt hat, die Komposition des ganzen Werkes zusammenzusetzen, und es steht zu hoffen, daß der Kirchenvorstand die nöthigen Mittel beschaffen wird, um nach dieser Vorlage dies kostbare Denkmal mittelalterlicher Kunst in seiner ursprünglichen Gestalt wieder herstellen zu lassen.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Beck, M. E., Musterblätter für kirchliche Stickerei. gr. 4. Mit Text: Altarschmuck von M. Meurer. gr. 8. Leipzig, Dörffling & Franke. 3 Thlr.

Essenwein, A., Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau. Mit Holzschnitten, lithogr. und gestochenen Tafeln. 186 u. XLIII Seiten & LXXX Tafeln. hoch 4. Leipzig, Brockhaus. 16 Thlr.

Nissen, H., Das Templum. Antiquarische Untersuchungen. gr. 8. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung. $1^2/_3$ Thlr.

Stockbauer, J., Das christliche Monogramm. Dissertatio inauguralis. München 1869. 32 S. und 1 lith. Tafel.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 44.
Zur Reform der Manufacturschule. — Ein chemisches Laboratorium für die Kunstindustrie. — Von der ostasiatischen Expedition. — Die V. Ausstellung des steiermärk. Vereins zur Förderung der Kunstindustrie. — Ausstellung des Museums in Pilsen 1869. — Industrie-Ausstellung in Sechshaus. — Die erste Ausstellung der Unterrichtsanstalt des deutschen Gewerbemuseums in Berlin. — Verein zur Hebung der Kunstgewerbe in Dresden.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 61. 62.
Albert's Verfahren. — Ueber die Principien der Beleuchtnng und Atelierconstruction. Von H. Vogel. — Neues über Pigmentdruckverfahren. — Malerische Effecte in der Photographie. Nach H P. Robinson. — Johnson's verbesserter Pigmentdruck-Process. — Ueber die Reproduction von Zeichnungen ohne Camera.

Chronique des Arts. Nr. 19—22.
Le salon de 1869. — Bürger-Thoré. — École professionelle de dessin et de modelage. — Blankhof, peintre à réhabiliter. — Un jury de classement. — Une lettre de Charlet. — Les achats au Salon. — Les médailles et les décorations. — Exposition artistique et archéologique de Chartres en 1869. — Le peintre Burbanck. — Medailles distribuées au salon de 1868.

Journal des Beaux-arts. Nr. 9. 10.
Exposition de Paris. — Mort de Thoré. — Journal d'un archéologue: Anvers, Gand. — Etienne Wauquière, directeur de l'académie de Mons.

Gewerbehalle. Heft 5.
Ueber den Stil in der Ornamentik. Von Fr. Fischbach. — Der Silberfund in Hildesheim. Von Konst. Uhde, mit 10 Abbildungen, theils ganze Darstellungen, theils Details. — Modernes: Ehrenpokal in Silber; Kaminofen; Bibliothekschrank und Tabouret aus dem pompej. Hause des Prinzen Napoleon; Holzbrüstung für Balkone; Kirchenstoffmuster für weißen Seidendamast; Schmiedeeisernes Geländer; Plafond für ein Wohnzimmer; Apostelleuchter; Dachgiebel aus Holz; Schmiedeeiserne Thürbänder; Spiegelrahmen.

Mittheilungen der k. k. Centralcommission. Mai—Juni.
Die Wallfahrtskirche zu Maria-Zell in Steiermark (Fortsetzung). Von Hans Petschnig. (Mit 28 Holzschnitten und einer Tafel.) — Die romanischen Deckengemälde in der Stiftskirche zu Lambach. Von Dr. E. Freiherrn von Sacken. (Mit einer Tafel). — Der Grabstein der Kaiserin Elenore. Von Dr. Karl Lind. (Mit 1 Holzschnitt). — Römische Inschriften aus Mitrovic. Von Dr. Kenner. — Die Pfarrkirche zu Gröbming in Steiermark. (Mit 3 Holzschnitten). — Inschriften aus Pola und Risano. Von Dr. Kenner. — Ueber die Regeneration der Heraldik und den gegenwärtigen Standpunkt dieser Wissenschaft. Von Franzenshuld. — Die Ausstellung der Wiener Pläne und Ansichten beim Wiener Magistrate. — Ueber die ursprüngliche Bestimmung des sogenannten Schatzkammer-Muttergottes-Bildes zu Maria Zell. (Mit 1 Holzschnitt). — Die Waffensammlung des österreichischen Kaiserhauses im k. k. Artillerie-Arsenal-Museum zu Wien. (Mit einer Tafel). — Die Restauration des Frauenchores in der St. Stephanskirche zu Wien. — Der Burgbrunnen zu Transnitz. Von Schulcz Ferencz. (Mit 1 Holzschnitt). — Wunibald Zürcher aus Bludenz, Conventual in Weingarten, letzter Abt zu Hirschau, und dessen Grabstein zu Thüringen, nebst einer Notiz über die Wanderungen der Original-Handschrift der Annales Hirsaugienses vom weitberühmten Abte Johannes Trithemius. Von Dr. Jos. v. Bergmann. — Die Grabdenkmäler von St. Peter und Nonnberg zu Salzburg. — Die Sammlungen des germanischen Museums.

Briefkasten.

Herrn A. L. in P. Eine separate Ausgabe der „Gespräche mit Cornelius" ist nicht erschienen. Der Verf. hatte allerdings die Absicht dieselben in erweiterter Form zugleich mit anderen Mittheilungen über C. zu veröffentlichen, ist aber leider darüber hingestorben.

Berichtigungen.

In der Berliner Korrespondenz der Nr. 16 d. B. (S. 154, 2. Sp., 23. Z. v. u.) sollte statt: Schloß Roggitz „Koppitz" gelesen werden; ferner (Seite 153, 1. Sp., Z. 23 v. u.) statt: Wiederholungen von der Hand „andrer Künstler" „der" (nämlich: betreffenden) Künstler.

Inserate.

Nr. 18 der Kunst-Chronik wird Freitag den 2. Juli ausgegeben.

Hierzu eine Beilage von Alphons Dürr, betr. die Publikationen der Arundel Society.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

2. Juli.



Nr. 18.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die fünfzigjährige Jubelfeier der k. Kunst-Akademie zu Düsseldorf.

Am Nachmittag des 22. Juni versammelten sich gegen fünf Uhr in dem festlich geschmückten Galeriesaale die zahlreichen Gäste und Ehrengäste, Künstler und Kunstfreunde von Nah und Fern und wurden in einer längern, von historischen Rückblicken auf die Vergangenheit der Akademie durchwebten Rede von dem Geh. Reg.-Rath Altgelt als Vorsitzendem des Direktoriums derselben feierlich bewillkommnet. Der Kultusminister Dr. von Mühler, der mit den Geh. Ministerialräthen Dr. Knerk und Dr. Pinder zu dem Feste erschienen war, mahnte sodann in gehaltvollen Worten an den hohen Beruf der Kunst, die von Gott stammend zu Gott führen, alles Unreine und Gemeine fliehen müsse, und indem er der Düsseldorfer Schule seine Anerkennung aussprach, daß sie dieser Aufgabe stets freudig eingedenk gewesen sei und ihren deutschen Charakter treu gewahrt habe, sah er hierin für sie die Bürgschaft einer gleich ruhmreichen Zukunft. In ehrenvoller Weise gedachte er der heimgegangenen Meister Schadow, Rethel, Leutze, Schirmer, Sohn und vieler Andern und überreichte als Zeichen königlicher Huld eine Cabinetsordre, welche zum bleibenden Andenken dieses Festes die Errichtung eines Lehrstuhles für christliche Kunst an der Akademie befiehlt und denselben dem Professor Ernst Deger anvertraut. Diese erfreuliche Mittheilung wurde mit lebhaftem Beifall begrüßt. Der Curator der Akademie, Regierungspräsident von Kühlwetter, verlas darauf sehr gnädige Zuschriften des Königs und der Königin von Preußen, des kronprinzlichen Paares, der Bischöfe von Köln und Trier und des Generalsuperintendenten zu Koblenz, sowie Beglückwünschungsschreiben der königlichen Akademien zu München und Dresden und theilte dann die Auszeichnungen mit, welche anläßlich der Feier verliehen worden sind. Den rothen Adler-Orden 3. Klasse erhielten die Professoren Deger, Camphausen, Scheuren, Jordan, Knaus, Keller, und 4. Klasse die Professoren Giese, Wittig und Leu, der Maler Vautier und der Archivar Dr. Harleß. Den Kronen-Orden 2. Klasse bekam Direktor Bendemann, 3. Klasse Professor Andreas Achenbach und 4. Klasse der Architekturmaler Adolf Seel. Den Professortitel empfingen Lasch, Tidemand, Bewer und Wilhelm Sohn, und der Kapellmeister J. Tausch wurde zum königl. Musikdirektor ernannt. Der Oberbürgermeister Hammers sprach an der Spitze des Gemeinderaths den Antheil der Stadt Düsseldorf an dem schönen Feste aus, und für das Gymnasium und die Realschule überbrachten deren Direktoren Dr. Kiesel und Dr. Heinen beredte Glückwünsche, von denen der letztere noch besonders anerkennend des herrlichen Schmuckes gedachte, welchen die Realschule den Fresken Ed. Bendemanns verdanke. Nach dem Vertreter des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins, Dr. Hausmann, sprachen die Deputationen der auswärtigen Akademien, von denen folgende vertreten waren: Berlin durch die Professoren Daege, Schrader und Gruppe, welch letzterer eine Adresse überreichte, Karlsruhe durch Prof. Feodor Dietz, Weimar durch Direktor Graf Kalkreuth und Wien durch Direktor Ruben, der ebenfalls eine Adresse überbrachte, und Prof. Engerth; für die Universität Bonn, die den Curator Geh. Rath Beseler und die Professoren Nasse und Heimsöth gesandt hatte, sprach ihr Rektor, Prof. Heinrich von Sybel, begeisterte Worte, welche die Verbindung von Kunst und Wissenschaft und die gleichen Pflichten und Ziele beider betonten. Zugleich

überreichte derselbe als Festgabe eine Abhandlung des Prof. Ant. Springer: „Ueber die Alterthümer Palermo's" und drückte noch als geborener Düsseldorfer seinen persönlichen Antheil an der Feier in beredter Weise aus. Der Hauptvorstand der deutschen Kunstgenossenschaft in Wien, vertreten durch die Maler Friedländer und Sterio, der Künstlerverein Malkasten und der Düsseldorfer Künstler-Unterstützungsverein verliehen dann noch durch die Maler Hoff und Aug. Becker ihren Wünschen Ausdruck. Geh. Rath Altgelt dankte auf jede Ansprache in oft sehr ausführlicher Weise. Nach etwa zwei Stunden endete diese officielle Einleitung des Jubiläums. Am Abend vereinigte das Malkastenlokal die meisten Theilnehmer derselben in heiter angeregter Versammlung.

Am andern Vormittag um 10 Uhr fand in der städtischen Tonhalle der große akademische Festakt statt, zu dem sich ein äußerst zahlreiches Auditorium, worunter auch der Fürst zu Hohenzollern mit Familie, eingefunden hatte. Nach der Festouvertüre von Julius Tausch ergriff Präsident von Kühlwetter das Wort, um einen Ueberblick über das Entstehen und die Entwickelung der Düsseldorfer Akademie zu geben, die mit der Universität zu Bonn und der polytechnischen Schule in Aachen das glänzende Dreigestirn der durch Preußen am Rhein hervorgerufenen Bildungsanstalten ausmache, und sprach zugleich dem Könige Friedrich Wilhelm III. und seinen Nachfolgern den wärmsten Dank für ihre fördernde Pflege derselben aus. Auf den Gesang einer mächtigen Händel'schen Hymne folgte sodann die eigentliche Festrede des Prof. Dr. Ernst Curtius aus Berlin, die in geistvollster und meisterhaft stilisirter Weise das Entstehen der griechischen Akademien schilderte, auf die Verpflanzung derselben nach Italien und über die Alpen nach Frankreich und Deutschland überging und schließlich das Werden und Wachsen der Düsseldorfer Kunstanstalt eingehend beleuchtete, wobei besonders der Einfluß von Cornelius auf die ganze neuere deutsche Kunst hervorgehoben ward, deren Streben und Ziel immer sein müsse, durch das Schöne das Gute zu wirken zum Preise Gottes und zur Ehre des Vaterlandes. Wir können unmöglich der vortrefflichen Rede in alle Einzelheiten, die von hohem ästhetischen und geschichtlichen Interesse waren, folgen und begnügen uns die große Wirkung zu konstatiren, die sie auf alle Hörer hervorgebracht. Der Staatsarchivar Dr. Harleß verlas darauf eine Urkunde, welche das Andenken des Festes zu erhalten bestimmt ist und die von dem Fürsten zu Hohenzollern, den Ehrengästen und dem Festkomité bei den Klängen von Chören und Instrumentalsätzen unterzeichnet wurde. Ein Festessen in einem anderen Saal der Tonhalle vereinigte um 2 Uhr etwa dreihundert Theilnehmer, und die heiterste Stimmung belebte dasselbe. Von den zahlreichen Tischreden zeichnete sich diejenige des Präsidenten von Kühlwetter besonders aus, welche den Düsseldorfer Künstlern gewidmet war und um so wärmeren Beifall hervorrief, als bei der officiellen Festfeier der Künstlerschaft Düsseldorfs nur eine Nebenrolle zugetheilt war. Prof. Giese verlas ein Beglückwünschungstelegramm der Akademie zu Königsberg, und im Namen der Musik brachte Kapellmeister Dr. Ferdinand Hiller aus Köln der Schwesterkunst Malerei einen begeisterten Gruß, dem er in eigenem Namen ein Hoch auf Bendemann folgen ließ, während Graf Kalkreuth der Manen Schadow's gedachte. Fröhlich angeregt begaben sich die Tischgenossen bei einbrechender Dunkelheit in die städtischen Anlagen, wo von Seiten der Stadt ein prächtiges Feuerwerk veranstaltet worden war, das durch auf- und abfahrende, hellbeleuchtete Gondeln mit Musikchören, bengalische Flammen in den Gebüschen und deren Wiederschein auf dem Wasser vortrefflich wirkte. — Am 24. Juni versammelten sich des Vormittags die Verehrer des Altmeisters deutscher Kunst, Peter's von Cornelius, im Galeriesaal, um über die Gründung eines demselben in seiner Vaterstadt Düsseldorf zu errichtenden Denkmals zu berathen. Präsident von Kühlwetter leitete die Sitzung, in welcher ein Verein in's Leben gerufen wurde, der zu obigem Zweck zusammentritt und die Mittel zu beschaffen hat. Ein Statuten-Entwurf gelangte zur einstimmigen Annahme, nach welchem jedes Mitglied sich zu einem einmaligen Beitrag von mindestens drei Thalern oder einem auf drei Jahre verbindlichen Tribut von wenigstens einem Thaler verpflichtet und zur Führung der Geschäfte ein Komité von dreißig und aus diesem ein Ausschuß von neun Mitgliedern gewählt werden soll. Eine öffentliche Konkurrenz wird später über die Wahl des Künstlers, der das Standbild ausführen soll, entscheiden. Man rechnet auf lebhafte Betheiligung aller Kreise des deutschen Volkes zur Erreichung dieses ächt nationalen Unternehmens. Eine Liste, welche zu Zeichnungen aufgelegt wurde, bedeckte sich sofort mit zahlreichen Unterschriften. Als erste Gabe zeichnete der Maler Friedländer im Auftrag des Hauptvorstandes der deutschen Kunstgenossenschaft in Wien die Summe von einhundert Thalern, und Direktor Ruben folgte im Namen der k. k. Kunstakademie zu Wien mit dreihundert Gulden östr. W., welch' rühmenswerthe Beispiele wahrhaft künstlerischen Gemeinsinnes stürmischen Beifall erweckten, dem Präs. von Kühlwetter beredte Dankesworte lieh. Oeffentliche Aufrufe in Zeitungen sollen demnächst erfolgen und weitere Schritte einer Generalversammlung vorbehalten bleiben, welche dieser konstituirenden Sitzung bald folgen wird.

Um 12 Uhr Mittags setzte sich darauf vom Akademiehofe aus der Festzug zur Enthüllung des Schadow-Denkmals auf dem Schadowplatz unter Begleitung von zwei Musikchören in Bewegung. Derselbe ward von den als Wappenherolde und Bannerträger gekleideten Schülern der Akademie in verschiedene Abtheilungen geordnet, welche die Ehrengäste, von den Ministern des Kultus und der Justiz

Dr. v. Mühler und Dr. Leonhard geführt, die Künstler, die Professoren der Akademie, die Vertreter der Stadt und die verschiedenen Korporationen umfaßten. Eine zahllose Menschenmasse umwogte ihn auf allen Straßen und, am Ziele angelangt, empfing ihn die fürstlich Hohenzoller'sche Familie, die Generalität, die Familie von Schadow und viele Damen und Herren, welche auf den Tribünen Platz genommen, sowie die Gesangvereine, deren Vortrag von Mendelssohn Musik zu Schiller's „Hymne an die Künstler" die Enthüllungsfeier einleitete. Professor Dr. Hübner aus Dresden, der geistesverwandte Schüler Schadow's, bestieg darauf die Rednerbühne und entwickelte in sehr eingehender, von dankbarer Verehrung beseelter Rede die großen Verdienste des Meisters um die Düsseldorfer Schule und die ganze deutsche Kunst, auf deren fernere Blüthe er den Segen des Himmels herabflehte. Auf ein Zeichen des Redners fiel die Hülle, und Schadow's Büste, ein treffliches Werk Wittig's, schaute, vom hellen Sonnenlicht beschienen, hernieder auf seine Schüler und Verehrer, die unter entsprechender Musik an den Stufen des Postamentes Lorbeerkränze niederlegten. Der Geh. Rath Altgelt sprach dem Comité des Denkmals den Dank der Akademie aus, und der Oberbürgermeister Hammers gelobte im Namen der Stadt dasselbe in Ehren zu halten und der Kunst in Düsseldorf stets Schutz und Förderung zu gewähren. Nach dem Gesange eines Festliedes trat der Zug um 2 Uhr seinen Rückweg zur Akademie an, wo er sich auflöste. Die fremden Ehrengäste und mehrere Mitglieder des Festcomité's speisten darauf beim Fürsten zu Hohenzollern, und am Abend fanden sich die Festgenossen mit einem zahlreichen Geleit fremder und einheimischer Familien im Malkasten wieder zusammen, in dessen herrlichen Parkanlagen zur würdigen Beschließung des Tages eine sorgfältig vorbereitete Festlichkeit in der glänzendsten Weise stattfand. Der Himmel begünstigte dieselbe sichtlich, denn plötzlich fiel der dichte Wolkenvorhang, der ihn die Tage vorher verhüllt hatte; der Mond trat hervor und erhöhte mit seinem milden Lichte die Wirkung des Gesammteindrucks auf wahrhaft zauberische Art. Von einem Doppelkoncert eingeleitet, wurde auf einer im Garten errichteten Bühne das sinnige und geistvoll erdachte Festspiel von Prof. W. Camphausen aufgeführt: die in einer Felsengrotte schlafende Romantik (von der Hofschauspielerin Frl. Ehrenbaum aus Dessau vorzüglich dargestellt) wird von zwei auf einer Studienfahrt begriffenen Künstlern erweckt und beschwört sodann die Gestalten der Bilder jener Periode der Düsseldorfer Schule, in welcher ihre Herrschaft in höchster Blüthe stand, herauf. Diese ordnen sich zum Festzuge, um, von ihr geleitet, die hell erleuchteten Laubgänge des Gartens zu durchziehen, wo auf dem Venusteiche Vater Rhein, mit der Nixe Düssel im Kahne sitzend, sie begrüßt und vor dem Winterlokal Kurfürst Johann Wilhelm zu Pferde eine fürstliche Bewillkommungsrede hält, indem er daran erinnert, daß die Jubelfeier eben so gut eine hundert- als fünfzigjährige sein könne, da vor hundert Jahren die Akademie ursprünglich begründet worden sei. Höchst passend gewählte Personen charakterisirten die Figuren der Hauptwerke der romantischen Epoche von Cornelius, Schadow, Sohn, Hildebrandt, Lessing, J. Hübner, Mücke, Bendemann, Stilke, Steinbrück, Plüddemann, Blanc, Wittich, Cretzschmer, Nerenz, Schrödter, Alfred Rethel, Schrader, Leutze, Camphausen, Jacob Becker, Tidemand, Karl Hübner, Jordan und Ritter, und der Eindruck, den sie in ihren malerischen Kostümen hervorbrachten, war ein überraschend mächtiger und riß die erstaunten Zuschauer mehrmals zu lauten Zeichen bewundernden Beifalls hin. Nach einer Stunde Pause begann dann um Mitternacht auf der großen Wiese am Düsselbach jener unvergleichlich schöne Elfentanz, den wir schon bei Gelegenheit der Künstlerversammlung 1860 und bei der Anwesenheit von Cornelius 1862 kennen gelernt und der auch diesmal in seiner feenhaften Wirkung alle Welt entzückte. Mit dem Aufhören der Geisterstunde aber verschwanden Elfen und Kobolde, und die Wirklichkeit trat in ihr altes Recht. Bei Musik und Tanz, bei Wein und Spiel verweilte die freudig erregte Versammlung bis zum anbrechenden Morgen, wo sie sich mit dem Bewußtsein trennte, daß die rheinische Künstlerschaft ihren alten Ruf in Veranstaltung großartiger Feste glänzend bewährt habe. Möge dieser wunder-prächtige Schluß der akademischen Jubelfeier ein günstiges Vorzeichen sein für eine glückliche Zukunft der Düsseldorfer Schule! M. B.

Korrespondenzen.

Karlsruhe, Mitte Juni.

L. L. Seit dem Erscheinen des großen Werkes von Lessing: „Disputation zwischen Luther und Eck zu Leipzig", dessen Erwerb für die hiesige Galerie seiner Zeit so vielen Staub aufgeworfen hat, ist kein Kunstwerk von gleicher oder ähnlicher Bedeutung aus den Werkstätten hiesiger Künstler hervorgegangen. An der Kunstschule war bisher Professor Descoudres als Lehrer im Figurenfache thätig, dessen bestes größeres Werk ein „Christus am Kreuze mit den klagenden Frauen" im historischen Stile lobende Anerkennung auf der Pariser Ausstellung gefunden hat; allein schon geraume Zeit ist er der Lehrthätigkeit sowohl als dem eigenen Schaffen durch eine schwere Krankheit entzogen. Descoudres, wie Lessing, blieben auch nach der Uebersiedlung in den Süden der Düsseldorfer Kunstweise in der Art der Konception und der technischen Ausbildung getreu und waren lange Zeit in Karlsruhe fast allein maßgebend für alle Kunstthätigkeit im Figuren- und Historienfache. In den letzten Jahren machte sich neben

ihnen unter der Führung des trefflichen Koloristen Canon eine neue Richtung geltend, welche gegenüber der ersteren den Schwerpunkt ihrer Leistungen in die malerische Technik legt und durch die äußeren Mittel der Farbe und deren Kontraste den unmittelbarsten Eindruck zu erreichen strebt. Kein Zweifel, dem Gefühle und der Anschauung des Süddeutschen entsprach diese Darstellungsweise weit mehr, als es die nach der Düsseldorfer Tradition geschaffenen Bilder Lessing's u. A. im Stande waren, deren Werth in der Tiefe der Auffassung und der strengen und historisch getreuen Durchbildung zu suchen ist. Durch eine Anzahl trefflicher Werke von einer eminenten koloristischen Wirkung („Cromwell vor der Leiche König Karls"; „Mädchen mit Fischen", zahlreiche Portraits u. A.) hatte Canon in kurzer Zeit sich eine Stellung gegründet und die größere Zahl seiner Schüler folgte seiner Lehre. Unter letzteren ist vor allen Keller hervorzuheben, dessen „Tod Philipps II." selbst auf der Pariser Ausstellung ungeachtet der großen Konkurrenz koloristisch vollendeter Werke sich vortheilhaft hervorthat. Eine Mittelstellung nimmt Schick ein, der, nachdem er längere Zeit mit Erfolg in der Darstellung ländlicher Sittengemälde sich versucht hatte, erst in den letzten Jahren zur Historie und zum historischen Genre übergegangen ist und sich dabei mit überraschendem Geschick die Technik und das Kolorit der großen Venezianer zu eigen zu machen wußte. Als dem hiesigen Künstlerkreise angehörig muß auch v. Werner, obgleich er in letzter Zeit nicht hier thätig war, angesehen werden, da er in Karlsruhe seine Entwicklung genommen hat. Werner ist ein Künstler von reicher und vielseitiger Begabung; sein erstes größeres Staffeleigemälde: „Luther und Cajetan" wurde von der Berliner Akademie mit einem Preise bedacht. Später folgten „Herzog Konradin von Hohenstaufen im Kerker" und „Raub Heinrich's IV. durch Hanno von Köln", in welch' letzterem Bilde Werner der romantischen Kunstweise der Franzosen, wie sie in Delacroix ihren Hauptvertreter fand, sich zuneigte. Die meiste Anerkennung indessen hat sich derselbe durch seine trefflichen Zeichnungen zu den Scheffel'schen Dichtungen erworben. — Wenn Professor Feodor Diez erst an dieser Stelle Erwähnung findet, so geschieht dieß sicherlich nicht mit Rücksicht auf eine geringere künstlerische Bedeutung für Karlsruhe, denn keines Andern Thätigkeit ist in gleichem Maaße in den hiesigen Kunststätten vertreten, als gerade die seinige. Vermöge des speciellen Gebietes indessen, das er vertritt, nimmt er eine Sonderstellung ein, auch kann von seiner Thätigkeit als Lehrer vor der Staffelei wenig die Rede sein. Dagegen war Diez in höchst anerkennenswerther Weise durch öffentliche Vorträge und spezielle Vorlesungen für Fachleute sowohl um Ausbildung und Aneiferung der Schüler der Kunstschule bemüht, als auch bestrebt, unter der hiesigen Bevölkerung Empfänglichkeit für Dinge der Kunst zu wecken, ein Bestreben, welches um so mehr hervorgehoben zu werden verdient, als vor Berufung Professor Woltmann's an das hiesige Polytechnikum es dahier an jeder derartigen Anregung gebrach. Diez hat in den letzten Jahren seines Aufenthaltes hier mehrere größere historische Gemälde vollendet (Blücher's Uebergang über den Rhein, Flucht einer Familie im amerikanischen Kriege, lustige Schlacht (Roßbach) u. A.).

Bevor wir zum Landschaftsfache übergehen, möge noch eines Veteranen unter den hiesigen Künstlern gedacht sein, der seinen Kollegen und den Kunstfreunden aus einer früheren Zeit noch im besten Andenken sein wird, aber leider schon seit geraumer Zeit in Folge eines schweren Leidens zu beinahe vollständiger Unthätigkeit gezwungen ist. Die Leistungen Professor Schrödter's, — ihn meinen wir — im humoristischen Genre haben diesem reich begabten Manne die volle Anerkenung und die Liebe aller Verehrer ächter deutscher Kunst gesichert. Wenn man von Don Quixote, von Fallstaff spricht, wird man an den Künstler denken müssen, der für diese aus der Phantasie des Dichters geschöpften Erscheinungen die äußere typische Gestalt geschaffen hat. Schrödter hat diesen Bildern noch zwei weitere Staffeleigemälde angereiht; „Hans Sachs in der Werkstätte" und einen „Fallstaff"; im Uebrigen war seine unermüdliche Thätigkeit der Lehraufgabe am hiesigen Polytechnikum gewidmet, neben welcher hier nur kleinere Schöpfungen, köstliche Aquarellbilder und treffliche Zeichnungen zu Illustrationen dichterischer Werke zu Tage gefördert wurden. — Nur für kurze Zeit hatte die Kunstschule den Genremaler Riefstahl in ihre Räume aufgenommen, der aber schon seit Monaten seinen Wohnsitz in einem nahe gelegenen Landstädtchen aufgeschlagen hat und dort seine Villegiatur zu halten scheint. So lange er hier thätig war, hat er nicht ein einziges seiner trefflichen Genrebilder ausgestellt. Noch manche jüngere Kräfte üben sich in Karlsruhe auf dem Felde der Historie und des Genre's, deren wir nicht insgesammt erwähnen können. Auch ein Damenatelier unter der Leitung des tüchtigen Genre- und Porträtmalers Hunziger, eines Schweizers, erfreut sich eines fröhlichen Gedeihens.

Es bleibt nun noch übrig, auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei Umschau zu halten. Sie wird nicht weitgehend sein, obwohl die Zahl der landschaftlichen Gemälde, die allwöchentlich aus den hiesigen Werkstätten in die öffentlichen Ausstellungsräume wandern, nicht gerade eine geringe ist. Vor Allem muß es auffallen, daß bei dem weitaus größten Theile der ausgestellten Landschaften in Auffassungsweise und Durchbildung stets dieselbe Richtung vertreten ist. Mag man auch dem gegenständlichen Inhalt landschaftlicher Gemälde noch so wenig Werth beilegen, man wird es doch müde, immer dieselben Motive, mit denselben äußern Mitteln dargestellt, wiederkehren zu sehen. Der Schüler schwört bei den Worten seines Meisters, und wenn man auch nicht verkennt, daß der hiesige Repräsen-

tant der Landschafterschule, Professor Gude, ein Meister im vollen Sinne des Wortes ist, und daß der Lernende getrost sich seiner Leitung hingeben darf, so möchten wir doch wünschen, daß die jüngern Kräfte sich selbständiger und mannigfaltiger entwickelten, was zur Zeit Schirmer's, dieses unvergleichlichen Lehrers, mehr der Fall war. Freilich hatte es seinen guten Grund und lag in der Anschauung der Zeit, daß die idealisirende, stilisirende Kunstrichtung Schirmer's sich nicht in auffallender Weise den Leistungen seiner Schüler aufzudrücken vermochte.

In seiner produktiven Thätigkeit entwickelt Gude eine erstaunliche Schöpfungskraft; dessenungeachtet vermag er den zahlreichen Aufträgen, die ihm von allen Seiten der gebildeten Welt zukommen, kaum zu genügen. Seine Liberalität in Ausstellung seiner trefflichen Werke verschaffte ihm die allseitige Anerkennung und Verehrung des hiesigen Publikums, das zuweilen in Masse den Ausstellungsräumen zuströmt und mit Vorliebe seinen Schöpfungen Aufmerksamkeit widmet. Seltener leider stellt Lessing aus, nur an Festtagen wird dem Gaumen des Liebhabers diese rare Speise präsentirt. — Seit der Vollendung des im Eingange erwähnten großen Gemäldes hat Lessing kein Figurenbild mehr in Angriff genommen und seine ganze Thätigkeit dem Landschaftsfache zugewendet, in welchem er sich noch immer als der trefflichste Meister erweist, der, wie kaum ein Anderer, das Leben der Natur poetisch und wahr zugleich zu empfinden und künstlerisch wiederzugeben vermag. — Aus der Schule Schirmer's ist der Anstalt noch eine bedeutende Kraft in der Person des Kunstschulinspektors Vollweider verblieben, der sich auch in der Kunstliteratur einen verdienten Namen erworben hat und zugleich als Lehrer nicht zu unterschätzen sein möchte. Er kultivirt mit Vorliebe und vielem Geschick den deutschen Eichenwald. Eine seiner herrlichen Eichengruppen ist vor nicht langer Zeit für die hiesige Gemäldegalerie erworben worden. Seit vielen Jahren gehört Th. Kotsch von Hannover dem hiesigen Künstlerkreise an, dessen Name in diesen Blättern schon vielfach und stets rühmend erwähnt wurde. Seine Thätigkeit an der Kunstschule reicht noch in die erste Schirmer'sche Zeit zurück, wie er denn auch erheblichen Antheil an der Förderung des hiesigen Kunstlebens hat. In seinen Bildern schloß sich Kotsch mehr an die Lessing'sche Empfindungs- und Darstellungsweise an, als an diejenige Schirmer's. Man würde es bedauern müssen, wenn Kotsch, wie verlautet, von hier weggehen sollte. Außer den Genannten ist noch eine namhafte Zahl tüchtiger Landschaftsmaler in Karlsruhe thätig, die zum Theil auf dem Kunstgebiete ihre eigenen Wege gehen. Es wird sich Gelegenheit bieten, bei speciellen Ausstellungsberichten ihrer zu gedenken.

Nürnberg, Juni 1869.

R. B. Im Anschluß an meinen Bericht in Nr. 13 der Kunst-Chronik kann ich jetzt mittheilen, daß außer Bach, von dessen hübschen radirten Ansichten von Nürnberg so eben das zweite Heft ausgegeben ist, auch der in Architekten-Kreisen durch seine Radirungen nach streng architektonischen Zeichnungen rühmlichst bekannte hiesige Kupferstecher Ritter sich entschlossen hat, malerische Ansichten von Nürnberg in Radirungen auf Stahl zu fertigen. Und in der That erscheint Ritter wegen seiner genauen Kenntniß der architektonischen Details aller Stylarten und der Bau-Constructionen, sowie auch wegen seines feinen Sinns für das ächt Malerische, den er durch Aquarelle und Oelgemälde schon hinreichend dargelegt hat, hiezu in seltenem Grade befähigt. Nachdem er durch acht für einen demnächst erscheinenden Stuttgarter Bilderbogen mit hoher Meisterschaft auf Holz gezeichneten Ansichten von Nürnberg gleichsam die Vorstudien dazu gemacht, hat er jetzt bei den ersten Versuchen in malerischen Original-Radirungen sich auch auf diesem Gebiete sogleich als vollendeten Meister gezeigt.

Die vorliegenden Probedrucke und die Zeichnungen zu den Radirungen verrathen durch die Wahl der Standpunkte, der Arrangements und die Auffassung den wahren Künstler und in der Technik besondere Geschicklichkeit und viel Uebung. — Ritter beabsichtigt in zwei gesonderten Publikationen eine größere Anzahl Ansichten der alten Stadtmauern von Nürnberg, welche mit ihren Thoren und Thürmen, ihren Gräben und Bastionen überreich ist an malerischen Projekten der schönsten und großartigsten Art und eine Anzahl Ansichten der höchst malerischen Interieurs von Patrizier-Häusern, daran Nürnberg noch so reich ist, wie kaum eine andere Stadt Deutschlands, darzustellen. Bei allen wahren Freunden der Kunst sind diese schönen Blätter des freudigsten und dankbarsten Erfolges sicher.

Prof. A. Ortwein ist mit der Ausarbeitung eines Werkes „Architektur-Studien aus Nürnberg" beschäftigt, welches in meisterhaft ausgeführten, streng architektonischen autographirten Zeichnungen Aufnahme derjenigen Denkmäler der älteren (15.—17. Jahrh.) Kunst-Industrie Nürnbergs, welche mit der Architektur in näherem Zusammenhange stehen, also besonders Wandvertäfelungen und Decken, Thüren und deren Einfassungen, Oefen, Schränke und Möbel aller Art, aber auch Aufnahmen ganzer Gebäude, einzelner Höfe, Dacherker 2c. enthalten wird. Alle geometrischen Zeichnungen beruhen auf genauen Messungen und sind mit größter Sorgfalt und Geschick gezeichnet. Wo es nöthig erschien, sind Grundrisse, Durchschnitte, auch Constuktionen und Details in größerem Maßstabe angegeben. Bei dem großen Interesse, welches alle diese Gegenstände, sei es in historischer, malerischer oder architektonischer Beziehung oder als Vorbilder für die Kunst-Industrie unserer

Tage in Anspruch nehmen, ist das Unternehmen gewiß sehr dankenswerth und wird hoffentlich schnell viele Freunde sich erwerben. Die ersten Hefte werden binnen Kurzem ausgegeben werden.

Das Werk des Prof. F. Wanderer, welches vortreffliche in Holzschnitt ausgeführte Abbildungen aller Bildhauerarbeiten des berühmten Adam Kraft enthält, ist vollendet und wird binnen Kurzem vollständig in den Händen der Subscribenten sein.*)

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Die Wandgemälde im k. k. Opernhause zu Wien. Erfunden und ausgeführt von Eduard Engerth. II. Abth. Die Hochzeit des Figaro. München, Friedr. Bruckmann's Verlag.

B. Vor Jahr und Tag wurde in der Zeitschrift eine Probe der Kompositionen Eduard Engerth's für das neue Opernhaus in Wien mitgetheilt. Seitdem ist das Gebäude seiner Bestimmung übergeben worden und die innere Ausstattung desselben hat manche der Mängel in der Konstruktion und äußeren Dekoration fast ganz in Vergessenheit gebracht. Kunst und Kunstindustrie, nicht minder das Ingenieurwesen, welches Licht und Luft zu liefern hatte, feierten am Tage der Eröffnung einen von keiner Seite bestrittenen Triumph, und die kritischesten Geister, welche die Reisezeit nach Wien führt und die gern an allem, was die neue Bauepoche daselbst geschaffen hat, die Achillesferse suchen, bewundern an jenem Orte Reichthum und Harmonie des Ganzen wie die vollendete technische Durchführung aller Einzelheiten. Die inneren Räume des neuen Opernhauses haben bereits, wie das Waffenmuseum im Arsenal, eine Weltberühmtheit erlangt, und es war daher gewiß ein glücklicher Gedanke der Bruckmann'schen Verlagshandlung, die Wandmalereien in photographischer Nachbildung zu publiciren. Der Titel des vorliegenden Heftes läßt uns in Zweifel, welche Ausdehnung das ganze Werk habe, ob es „die Wandgemälde im Opernhause" überhaupt, oder nur die vorzüglichsten derselben, also etwa die von Rahl und Schwind und vielleicht die Vorhänge von Rahl und Laufberger (die man ja wohl auch als Wandgemälde wird gelten lassen dürfen), oder nur die Engerth'schen bringen soll: vorläufig steht nur fest, daß die erste — später auszugebende — Abtheilung Engerth's Kompositionen zur Orpheusmythe (ausgeführt an den Wänden der Hofstiege) enthalten wird. Die zweite Abtheilung giebt auf sieben Blättern die großen Illustrationen zu Figaro's Hochzeit und auf fünf weiteren die zehn vignettenartigen Medaillons auf den Pilastern, welche die größeren Bilder trennen. Gegenstand der letzteren ist das Leben Amors, dessen einzelne Scenen in sinniger Beziehung zu den dargestellten Momenten der Oper stehen und durch Epigramme Friedrich Halm's nach einem Gedanken Anakreon's erläutert werden.

Das erste Bild des Cyklus zeigt, an die erste Scene der Oper anknüpfend, Susannen am Putztische, den „lieben Figaro" auffordernd zu sehen, „wie der Hut ihr reizend steht;" Brigitte, deren irregeleitete Empfindung für Figaro sie denselben zum Manne begehren läßt, und Bartolo, der gleichzeitig eine Verpflichtung los zu werden und sich an dem schelmischen Barbier zu rächen hofft, beobachten voll Ingrimm das zärtliche Paar. Dazu gehören der am Bogen schnitzende und der zielende Eros. Auf dem zweiten Blatte sehen wir Cherubin, welchen Amoretten umgaukeln und der mit den Blicken all' die weiblichen Reize verschlingt, die ihm in den Weg kommen: es ist der junge Don Juan, welchem „jede Schürze recht ist." Diesem Bilde entspricht der triumphirende Eros, dessen erster Pfeil getroffen hat. Aber seinen Jubel stören kleine Widersacher, winzige Wespen, deren Stich empfindlich peinigt. Dies Zwischenbild leitet hinüber zu den verschiedenen Liebesnöthen Almaviva's, welcher den kecken Pagen überall findet, wo er selbst Liebe sucht oder suchen dürfte, und Cherubin's, der sich durch halsbrecherische Sprünge vor dem Zorne seines Gebieters retten muß: ärgerlich zerbricht Eros die Waffe, die ihn selbst nicht schützt. Auf dem vierten Blatte kommt die Entdeckung der Verwandtschaft Figaro's: eine der lebendigsten Gruppen, Staunen auf allen Gesichtern, auf denen der Zunächstbetheiligten aber verschiedene Grade des Zweifels, ob sie sich über die Wendung freuen sollen oder nicht. Eros wird, um nicht neues Unheil anzurichten, von seiner Mutter gefesselt, weiß sich aber seines Pfeils zur Lösung der Bande zu bedienen. Nun folgt der Brautzug, welchen wir bereits kennen, und in diesem Momente streift Eros, sich in seinem Rechte wissend, die Fesseln vollends ab. Blatt sechs zeigt uns einen fröhlichen Reigen; nicht nur Figaro und Susanne, auch der Page darf sich der Freude überlassen, und der kleine Gott, um nicht zurückzubleiben, versucht zum erstenmal den süßen Traubensaft, der dann ihn und mit ihm die Welt zur Ruhe bringt. Das Schlußbild ist einer Apotheose des Tondichters gewidmet. Die aufgeschlagene Partitur zeigt „Le nozze di Figaro, Musica del celebre Maestro Mozart", Amor dirigirt und seine Brüder und Schwestern deuten den begeisterten Musikanten, wie sie die Noten zu lesen haben, geben die Töne an und stimmen die Instrumente.

So ist unter den Händen des Malers aus der tollen Intriguenkomödie ein Liebesgedicht geworden, und mit dem starken Spritzusatz des Originaltextes ging nothwendig auch etwas von dem Champagnerschaum verloren, welcher sich in der Musik noch erhielt, als Mozart das Pasquill auf die vorrevolutionäre Gesellschaft in eine Verherrlichung des honetten Bürgerthums verwandelte. Die Vertreter dieser Schichte, das Liebespaar Figaro und Susanne, ist auch von Engerth mit zärtlicher Vorliebe behandelt. Sehr graciös sind die Zwischenbilder. Die Photographien sind der Firma Bruckmann würdig.

Entwürfe für Prachtgefäße in Silber und Gold, entworfen und gezeichnet für den Kaiser Rudolf II. von Ottavio Strada. Herausgegeben von dem k. k. österr. Museum f. Kunst u. Industrie. Wien, Beck'sche Univ.-Buchhandlung.

B. Das Original dieser interessanten Publikation ist im Besitze der fürstl. Dietrichstein'schen Bibliothek zu Nikolsburg in Mähren. Es besteht in einer Folge numerirter Folioblätter (1 bis 12, 14 bis 43; 13 ist herausgerissen), deren jedes einen bis drei Entwürfe zu Tafelge-

*) Eine nähere Besprechung des Werkes bringen wir in einem der nächsten Hefte. A. d. R.

räth, ungemein sicher mit bläulicher Tinte gezeichnet, aufweist. Das geschriebene Titelblatt besagt, daß Ottavio Strada diese Zeichnungen für einen großen Fürsten machte: „Libro de Dissegni per far Vasella di Argento et Oro per servitio della credenza è tauola per un gran Principe fatte tutte al modo antico et come anche hoggi si usano in Roma, Dissegnati di mã propria, di Ottauio Strada, Cittadino Romano, et Gentilhuomo della Casa, di Rodulpho II. Imp.“ Daß der große Fürst und der Kaiser, an dessen Hofe Strada lebte, dieselbe Person war, kann um so weniger bezweifelt werden, als der reich vergoldete Ledereinband des Heftes den Doppeladler und die Jahreszahl 1597 zeigt. Um diese Zeit war Ott. Strada 47 Jahre alt. Die Zeichnungen, 82 an der Zahl, sind von K. Hrachowina mit vollendeter Treue auf Stein übertragen und in dem Ton des Originals gedruckt. Sie stellen Schalen von allen Arten und Größen, Fruchtkörbe, Krüge und Kannen, Oellampen antiker Form, Leuchter, Vasen ꝛc. dar. Der „modo antico“ zeigt sich allerdings schon auf dem Wege zum Barockstil, aber die große Mehrzahl der Gefäße ist eben so schön erfunden wie ausgeführt und wohl geeignet, noch heutigen Tages als Vorbild zu dienen. Eine eigene Vorliebe verräth der Zeichner für Motive aus dem Wasser: Muscheln, Wasserpflanzen, Delphine und Schlangen, Tritone und Nereiden. Das Vorwort zu dieser Publikation des Oesterr. Museums bemerkt, es sei unbekannt, ob diese Entwürfe jemals ausgeführt worden seien. Gewiß wäre es aber doch der Mühe werth nachzuforschen, ob nicht irgendwo noch etwas von den Prunkgefäßen vorhanden ist. Daß Kaiser Rudolf die Zeichnungen ohne bestimmten Zweck habe entwerfen lassen, ist wenig glaubwürdig, und diese würden doch noch wesentlich an Werth gewinnen, wenn auch nur einige ausgeführte Stücke zeigten, wie der Künstler sich die Dinge in Wirklichkeit gedacht hat.

Personalnachricht.

Professor Rhusopulos in Athen, welche nach Abgang des Prof. Rhangabé, des nunmehrigen griechischen Gesandten in Konstantinopel, die Vorlesungen über antike Kunstgeschichte übertragen wurden, reist gegenwärtig auf Kosten der Universität Athen in Italien, um die dortigen Museen zu studiren.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der „Photographische Verein zu Berlin,“ welcher bereits im Jahre 1865 eine internationale photographische Ausstellung in der Tonhalle veranstaltete, (nicht zu verwechseln mit dem jüngst konstituirten „Vereine zur Förderung der Photographie,“) hat in seiner letzten General-Versammlung das vom Vorstande vorgelegte provisorische Statut einer permanenten photographischen Ausstellung genehmigt und sind bereits Lokalitäten für dieselbe gemiethet. Die nöthigen Kapital-Anlagen sind vollständig durch Zeichnungen unter den Mitgliedern gedeckt, und die Zusage der Betheiligung von Seiten der bedeutendsten Verlags-Institute und Ateliers sichern dem gewiß zeitgemäßen Unternehmen günstigen Fortgang.

K. **Kasseler Kunstverein.** Mit dem neuen Vorstande scheint in unsern Kunstverein ein entschieden besserer Geist gekommen zu sein, wenigstens läßt seine rege Thätigkeit und die Lebenszeichen, welche er giebt, darauf schließen. Im Laufe des letzten halben Jahres veranstaltete derselbe zwei interessante Ausstellungen, von denen die erstere die hier im Besitze der Kay'schen Kunsthandlung befindlichen prachtvollen Handzeichnungen nach Gemälden aus der hiesigen Galerie und nach Raffael'schen Bildern, und die Gipsabgüsse nach dem Hildesheimer Silberfund brachte, während die letzte eine höchst interessante Zusammenstellung der hier im Privatbesitze befindlichen Gemälde älterer und neuerer Meister bot. Ueberraschend war unter diesen eine wohlerhaltene und höchst werthvolle Sammlung alter Bilder, dem Herrn von Meyer gehörig, worunter namentlich zwei Ruysdaels von höchstem Kunstwerth. Diese Kundgebungen konnten denn auch nicht verfehlen, dem etwas an Altersschwäche leidenden Kunstverein zahlreiche neue Freunde zuzuführen, und neuerdings hat S. königl. Hoheit der Kronprinz das Protektorat desselben übernommen. Das Bemerkenswertheste, was unsere lokale Kunstthätigkeit seit langer Zeit hervorgebracht, sind die schon oben erwähnten Zeichnungen nach den bedeutendsten Werken unserer Bildergalerie, welche in gelungenster Weise photographirt, so eben in zwei Sammlungen, (Rembrandt-Album und Album der Kasseler Bildergalerie) im Verlage von Th. Kay erschienen sind. Wenn man seit Jahren mit diesen Schätzen aufs genaueste bekannt gewesen, so ist man im hohen Grade überrascht über die außerordentliche Treue, mit der sie reproducirt sind; nicht nur ist die Zeichnung durchweg korrekt, sondern, was dabei am schwierigsten ist und nur dem feinsten malerischen Gefühl möglich, das Uebersetzen der Farbe in den Kreideton muß selbst den anspruchvollsten Kritiker befriedigen.

Albrecht-Dürer-Verein. Die am 14. Juni berufene Generalversammlung genehmigte den Beschluß des Ausschusses, daß als künftiges Ausstellungslokal der II. Stock des neuzuerbauenden Telegraphengebäudes (an der Stelle des bisherigen Tuchhauses) und zwar wenn möglich auf einen längeren Zeitraum, nicht unter 10 Jahren, gemiethet werde. — Die nach Ablauf der statutengemäßen Wahlzeit von 3 Jahren vorgenommene Wahl des Direktoriums und Ausschusses hatte das Ergebniß, daß an Stelle des verstorbenen II. Direktors, Malers Maar, Maler Theodor Rothbart, und für den in Folge seiner Versetzung an das Polytechnikum nach München ausgeschiedenen Prof. Klingenfeld, Hofbuchhändler Soldan als II. Sekretär gewählt wurden. In den Ausschuß treten für Maler Rothbart und den nach München berufenen Prof. Raab die Maler Hösch und Pommer, sowie für Dr. Göschel, welcher eine Wiederwahl nicht annehmen zu wollen erklärte, Bezirksgerichtsrath Dammer ein. Die übrigen Mitglieder des Direktoriums und Ausschusses verblieben in ihren Stellen.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. **Germanisches Museum in Nürnberg.** Das vom Könige von Preußen schon im Jahre 1862 dem Germanischen Museum in Nürnberg zugesagte große Glasgemälde mit einer Darstellung der Grundsteinlegung für den Bau der Karthause, jetzt bekanntlich Lokal des Germanischen Museums, welches nach einem Karton von A. v. Kreling in der königl. Anstalt für Glasmalerei zu Berlin ausgeführt ward, ist, nachdem es im Jahre 1867 zur Ausstellung in Paris war, Mitte April d. J. an Ort und Stelle eingesetzt worden. — Es war ursprünglich für das Mittelfenster der jetzt als Kunsthalle dienenden, ehemaligen Kirche bestimmt. Weil das in derselben an und für sich sparsame Licht für Betrachtung der darin aufgestellten Kunstwerke nothwendig ist, andererseits diese Kunstwerke die Betrachtung des Glasgemäldes erschwert hätten, hat der Direktor des Germanischen Museums, A. Essenwein, mit besonderer Erlaubniß des hohen Stifters, eigens für dieses Fenster, eine mit großem Geschick angelegte Halle erbaut, in welcher das Glasgemälde nun in bestem Licht ungestört betrachtet werden kann.

Eine Entdeckung antiker Fresken in Rom hat kürzlich in Folge der von dem gelehrten Archäologen Pietro Rosa geleiteten Ausgrabungen am Palatinus stattgefunden. Dieselben sind in einem der Häuser aufgedeckt, welche während der Kaiserzeit zum Theil abgetragen und zugeschüttet wurden, um das Terrain zu erhöhen. In dem Vestibulum befinden sich architektonische Darstellungen, die deshalb merkwürdig sind, weil sie nicht den phantastischen Stil der pompejanischen Wandmalereien zeigen, sondern auf eine mehr naturwahre Wiedergabe wirklicher Gebäude ausgehen. In dem darauf folgenden Saale sieht man mythologische Scenen mit griechischen

Inschriften, die nichts wesentlich Neues bieten; interessant aber ist ein fingirtes Fenster, welches der Maler gegenüber der Eingangsthür an die Wand gemalt hat. Dasselbe eröffnet einen Straßenprospekt; auf der Straße sieht man Leute gehen, ein kleines Mädchen mit ihrer Wärterin tritt aus der Hausthür gegenüber, ein junger Mann lehnt, um demselben nachzusehen, über einem Balkon, und hinter ihm, im Grunde des Zimmers, lauscht eine junge Frau. Nach diesen Malereien werden von Hector Leroux demnächst Aquarelle angefertigt.

M. B. **Der Historienmaler Peter Molitor** in Düsseldorf hat in der dortigen St. Maximilianskirche zwei sehr schöne große Wandgemälde ausgeführt, von denen das eine die Himmelfahrt Mariä, das andere einen segnenden Christus darstellt, zu dessen Füßen die h. Barbara, St. Antonius, St. Franciscus und St. Maximilianus gruppirt sind. Erstgenanntes Bild, auf welchem sich auch viele Engel befinden sowie zu Häupten der Madonna die Halbfigur Gott-Vaters, dürfte das zweite in Komposition und Ausführung übertreffen, doch zählen beide zu den gelungensten monumentalen Werken der Düsseldorfer Schule. Sie dienen zur Ausschmückung zweier Seitenaltäre, die ebenfalls neu und in schönem romanischem Stil gehalten sind. Das große Wandbild von Settegast über dem Hauptaltar, Christus am Kreuz, hat leider durch eine ungeschickte Restauration sehr verloren und läßt eine Uebermalung wünschenswerth erscheinen, da es jetzt den Molitor'schen Gemälden in der Farbe bedeutend nachsteht.

* **Friedrich Pecht** in München hat von seiner Vaterstadt Constanz den Auftrag erhalten, für ihren berühmten Konziliumssaal ein Freskobild aus der Geschichte der Stadt zu malen. Das Gemälde, mit dessen Karton der Künstler gegenwärtig beschäftigt ist, hat die glänzende Vertheidigung der Stadt gegen die Schweden unter Gustav Horn im Jahre 1633 zum Gegenstande.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Dümichen, J., Der ägyptische Felsentempel von Abu-Simbel und seine Bildwerke und Inschriften. gr. 8. Berlin, Hempel. 1/3 Thlr.

Northcote, J. Sp. and W. R. **Brownlow**, Roma sotterranea; or some account of the roman catacombs, especially of the cemetery of S. Callisto. Compiled from the works of commendatore de Rossi, with the consent of the author. 8. 410 S. und lithogr. Tafeln. London, Longmans. 31 s. 6 d.

Tolomeï, F., Die dauerhaften Farben für die Oelmalerei nebst Anweisung zur richtigen Anwendung derselben, um unveränderliche Gemälde zu erzielen. 79 S. gr. 8. Landsberg a.W., Schäffer & Co. 15 Sgr.

Zeitschriften.

Archiv für die zeichnenden Künste. XV. Jahrg. Heft I.
Künstlerbriefe aus den Jahren 1809 bis 1844. Mit einem einleitenden Vorwort von Max v. Eelking. — Joh. Bass, Kupferstecher. Von R. Bergau. — Berichtigung. Von G. Th. Fechner. — Hans Gasser; Franz Steinfeld, Nekrologe von C. Wiesboeck. — Jan van Somer. Verzeichniss seiner Schabkunstblätter. Beschrieben von J. E. Wessely.

Christliches Kunstblatt. Nr. 6.
Die Dombauentwürfe für Berlin. II. — Der neue Taufstein der Leonhardskirche in Stuttgart. Von E. Beisbarth. — Ary Scheffer. Von Hofstede de Groot (Schluß). — Literatur: W. Lübke, Kunsthistorische Studien; A. Sinemus, die Legende vom H. Christophorus.

Gewerbehalle. Nr. 6.
Die Holzarbeiten der Renaissance. Von Jos. Durm (Mit Illustr.). — Eingelegte Holzarbeit aus S. Maria in Organis zu Verona. — Modernes: Fries im Tanzsal der k. Villa Berg bei Stuttgart; Verschiedene Details, Füllungen, Thürbekrönung, Thürklopfer &c. aus dem pompejanischen Hause des Prinzen Napoleon; Grabmal; Gepolsterter Sopha, Fauteuil und Stuhl; Einbanddecke; Kirchenampel im Renaissancestil; Kleiderschrank; Entwurf zu einer Ripsdecke; Goldwaaren im Renaissancestil.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 63.
Gründung des Vereins zur Förderung der Photographie. — Mittheilungen aus dem photogr. Atelier der k. Gewerbe-Akademie. — Unsere heliographische Beilage.

Gazette des Beaux-arts. Juniheft.
Salon de 1879. (I. Article), par M. P. Mantz (Mit Abbild.) — Mademoiselle Godefroid, par M. L. Arbaud. — Michel de Marolles, amateur d'estampes, par M. G. Duplessis. — Les derniers progrès de la photographie (II. article), par M. J. Grangedor (Mit 2 Probeblättern). — L'Hôtel de Subise (II. article), par M. J. J. Guiffrey. — Cercle de l'union artistiqne, par M. René Ménard. — Quelques notes sur la peinture et la sculpture chez les Musulmans, par M. Lonis Viardot. — L'école Stroganoff à Moscou, par M. Natalis Rondot.

Chronique des arts. Nr. 23—24.
De la distribution de médailles. — Aloysius Bertrand et David d'Angers, par M. H. Jouin. — Découverte des fresques autiques à Rome. — Le musée national de Stockholm.

Journal des Beaux-arts. Nr. 11.
A propos d'eaux-fortes. — Exposition de Liége. — Bibliographie: Zeitschrift für bild. Kunst.

Art-Journal. Juniheft.
The royal academy-exhibition. — Obituary: Rob. Scott Lauder. — British artists LXXXIII. Charles West Cope (Mit Abbild.). — Japanese art. By J. Jackson Jarves. — Pictures and drawings by G. H. Thomas. — The National Gallery. — The South-Kensington-Museum IV. Ornamental Iron-work. By G. Wallis. — Reviews: Seemann, Die Götter und Heroen Griechenlands.

Briefkasten.

Herrn A. H. in Ch.: Die Chiffre rührt nicht von der Redaktion her, sondern muß schon im Manuscript vorhanden gewesen sein. Auch erhielten Sie Correkturabzug zur etwaigen Verbesserung von Irrthümern.

Heft 10 der Zeitschrift für bildende Kunst nebst Kunst-Chronik Nr. 19 wird Freitag den 16. Juli ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

16. Juli.



Nr. 19.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die Eröffnung des neuen Museums in Weimar.

W. — So wenig nach Anlaß und Bedeutung der Jubelfeier der Düsseldorfer Akademie sich die jüngst stattgefundene Einweihung des neuen Museums zu Weimar gegenüberstellen läßt, so fordert doch die Gleichzeitigkeit beider Festlichkeiten, die zum gemeinsamen Kernpunkt die Freude am Gedeihen des Schönen hatten, fast unwillkürlich zu einem Vergleich auf. Und da wird, was die Inscenirung und den Eindruck des officiellen Actus mit seinen Reden und Gegenreden anlangt, trotz des großen Apparates, der in Düsseldorf in Bewegung gesetzt war, Weimar der Preis zugesprochen werden müssen. Die Feier war schlicht, einfach, aber sie wirkte durch die Wärme des angeschlagenen Tones und den idealen Zug, der sich dabei geltend machte, erquickend und erhebend auf alle Theilnehmenden. In Düsseldorf dagegen empfand man allgemein den erkältenden Hauch der büreaukratischen Sphäre; und das Vordrängen der patronisirenden Behörden, zu deren Ressort unter Anderm die Kunstpflege gehört, war an einem solchen Tage doppelt unerquicklich: denn einerseits sollte ein Jubilar des Vormundes billiger Weise entrathen, andererseits aber hätte wohl den vielen gefeierten Künstlern, die ein lebendes Zeugniß von den Erfolgen der Kunstschule ablegen und an deren Namen sich gegenwärtig der Ruf und die Bedeutung der rheinischen Kunststadt knüpft, bei dieser Veranlassung eine andere als die Rolle des Zuschauers oder Zuhörers gebührt.

Doch wenden wir uns nach Weimar. Die Festlichkeit fand am 27. Juni statt und begann Nachmittags 2 Uhr, wo sich in der der Stadt zugewandten, mit rothen Draperien nach außen abgeschlossenen Vorhalle des Museums alle an dem Bau und der Ausschmückung desselben, sowie bei der Ordnung und Aufstellung der Sammlungen betheiligten Personen, ferner die Spitzen der Behörden und die eingeladenen Gäste versammelten. Vor dem Museum harrte eine gedrängte Menschenschaar der Ankunft des großherzoglichen Paares, welches, von dem Hofstaate begleitet, gleich nach 2 Uhr eintraf und am Fuße der großen Treppe, dem Eingang der Halle gegenüber, Platz nahm. Der ebenfalls in der Halle aufgestellte Männerchor der Singakademie ließ alsbald in Begleitung von Blasinstrumenten Mendelsohn's Hymne an die Künstler erschallen. Nach beendetem Gesange überreichte der Baumeister Zitek den Schlüssel des Gebäudes dem Geh. Staats-Rath Stichling, Chef des Kultus-Departements, mit dem Spruche:

„Mit Gottes Hilfe vollendet ist der Bau,
„Den Musen ein Tempel
„Zum Ruhm für Fürst und Land."

Sodann trat der Empfänger des Schlüssels an den Großherzog heran, um diesem, als dem Bauherrn, denselben zu überreichen, und gab in der dieser Handlung vorausgehenden Rede einen kurzen Ueberblick über die Geschichte des Baues, zu dessen Ausführung der Großherzog sich 1861 entschlossen und der Landtag 1862 mit einhelliger Bereitwilligkeit die Mittel bewilligt hatte. Der Schluß der Anrede sprach sich über die Bestimmung aus, welcher das Gebäude dienen soll.

„Drei Zwecke", sagte der Redner, „sind es, denen die Anstalt dienen soll:

Sie soll zunächst den hiesigen Künstlern und denen, die sich zu solchen ausbilden, durch Darbietung belehrender und anregender Anschauungen helfen, im Reiche der Kunst heimisch zu werden und sich fortzubilden; und je weiter und mit je glücklicherem Erfolge in neuerer Zeit der Kreis der Kunstbe-

strebung und Kunstbildung in dieser Stadt durch Ew. K. Hoh. ausgedehnt worden ist, um so wichtiger ist diese erste Aufgabe der Kunstsammlungen geworden.

Die Sammlungen und das Gebäude selbst, das sie umschließt, sollen aber auch in weiterem Kreise wirksam sein. Schon Goethe'n erschien die Einheit der zusammenwirkenden Kräfte, auch der handwerksmäßigen, als der Gipfel der Kunst, und daher wollte er schon das Ziel verfolgt wissen, auch in dem Handwerkerstande den Schönheitssinn zu erwecken und auszubilden. Seither ist dies Ziel hauptsächlich auf dem Wege der Verbreitung des Zeichnenunterrichts zu verfolgen gestrebt worden. Von nun aber soll dasselbe durch die Aufschließung und Nutzbarmachung der vermehrten Sammlungen selbst mit ihren reichen plastischen Formen und durch die eigens für diesen Zweck dazugefügte Vorbildersammlung für Kunstgewerbe umfassender und intensiver gefördert werden; die Anstalt soll auch der Geschmacksbildung des Handwerks dienen.

Und endlich soll das Haus eine Stätte der geistigen Erfrischung, Erholung und Veredlung in weitestem Kreise werden. „Kunst auf ihrem höchsten Gipfel, muthet alle Menschen an!" Das waren die Worte des Dichters, dessen Marmorgestalt den Treppenaufgang ziert und die Eintretenden willkommen heißt. Sein Geist soll sie geleiten. Sie sollen von den Mühen und Sorgen des Tags, von den Erregungen des Augenblicks, von den Schmerzen des wirklichen Lebens emporgetragen werden in das Reich des Idealen, in die Gefilde des ewig Schönen.

So möge denn das neue Haus mit Allem, was es birgt, ein geweihtes sein! Es leite den Künstler auf seiner steilen Bahn, es hebe den Handwerker zu gesteigerter Bildung empor; und Allen, Allen, die es betreten, sei es eine Quelle der Erfrischung! Es sei ein neues, dankbar erkanntes, bleibendes Denkmal der edlen hochsinnigen Fürsorge, mit welcher Weimars erhabenes Fürstenhaus, wie von Alters her, so in den heutigen Tagen noch, edle Bildung zu wecken und zu verbreiten, aus Kleinem Großes empor zu ziehen, ein theures Vermächtniß liebevoll zu pflegen weiß! Es sei ein neues würdiges Glied in der großen lebendigen Kette deutschen Geisteslebens, deutscher Art und Kunst!

Das gebe Gott!"

Mit kurzen, wohl gewählten Worten, in denen er hervorhob, wie er es als eine ihm überkommene Pflicht seines Hauses betrachte, Künste und Wissenschaft mit Sorgfalt zu pflegen, übernahm der Großherzog den Schlüssel, um ihn dem Direktor des Museums, Dr. A. v. Zahn einzuhändigen.

Die nun folgende Anrede des letzteren verband ebenso wie die übrigen Reden den bei officiellen Ceremonien sehr schätzbaren Vorzug der Kürze mit wohlthuender Wärme des Ausdrucks und würdigem Gedankeninhalt. Sie gab einen raschen Ueberblick über den Ursprung der Weimarischen Kunstsammlung und wies auf die bedeutendsten Kunstwerke hin, die das neue Museum birgt:

„Als Karl August und Goethe, von gemeinsamer warmer Begeisterung für bildende Kunst bewegt, die Anfänge unseres Museums in's Leben riefen, legte eine bedeutsame Fügung gerade die Werke Carstens' in ihre Hände, jene unscheinbaren Zeichnungen, in denen wir jetzt den Grundstein der Erneuerung deutscher Kunst bewundernd verehren.

Es waren die ersten Früchte des neuen schöpferischen Geistes, welchem Winckelmann die Herrlichkeit der Antike entschleiert, Lessing die unverrückbaren Grenzen des Kunstschaffens umschrieben, Goethe und Schiller eine neue Welt dichterischer Ideale eröffnet hatten.

Nicht die Nachahmung antiker Formen, sondern die tiefinnerliche Verwandtschaft mit der bildnerischen Kraft, der hohen Einfalt und stillen Größe griechischer Kunst stellt uns in Carstens' Schöpfungen den Beginn eines neuen Lebens vor Augen. Darum war es nicht ein Gegensatz, sondern die Erfüllung seines Strebens, als der größte Meister deutscher Kunst, Cornelius, den unerschöpflichen künstlerischen Gehalt christlicher Heilswahrheiten in Gestalten von nie geahnter Größe und Schönheit versinnlichte. Den einzig vollständigen eigenhändigen Entwurf der Berliner Friedhofshalle, dieses ersten Werkes deutscher Malerei, unmittelbar neben die Carstens stellen zu dürfen, giebt unserem Museum einen Vorzug vor allen Kunststätten, welche der deutschen Kunst der Gegenwart ihre Räume öffnen.

Was nun könnte bedeutsamer neben diesen Denkmalen stehen, als das lieblichste Bild echt deutscher Volksphantasie, welches Schwind in seiner Märchenerzählung geschaffen? Und diesem zur Seite: das reifste und schönste Werk, das sterbend Genelli hinterlassen, der Meister, welcher in unserer Mitte als ein begeisterter Priester griechischer Lebens- und Formenschönheit wirkte und schuf?

So leitet uns in all seiner vielseitigen Fülle und Kraft ein Geist deutscher Kunst zu der Halle, in welcher das unsterbliche Gedicht Homer's vor unsere Augen tritt: zu neuem Leben erweckt durch ein deutsches Künstlergemüth, welches die stumme Sprache landschaftlicher Natur dem Liede des alten Sängers vereinigte zu einem herrlichen Einklang!

In diesem Sinne wird der Bau selbst, durchweht von dem edeln Geiste des schönsten Wiederauflebens klassischer Architekturformen, zu einem Gliede in der Reihe dieser Schöpfungen lebender deutscher Kunst, und der Baumeister hat noch Raum gelassen für einen schönen Reichthum neuer Gaben, mit welchem die frisch aufstrebende Kraft jüngerer Meister uns beschenken möge."

Nachdem Dr. v. Zahn geschlossen, begann die Besichtigung der inneren Räume des Gebäudes. Den höchsten Herrschaften, welche unter Vorantritt des Direktors eintraten, folgte in ungezwungener Weise die bunte Menge der Anwesenden, die sich in den verschiedenen Räumen des Hauses vertheilte.

Nach einem Rundgang durch das erste Geschoß, welches eine Anzahl von Abgüssen nach Antiken und modernen Skulpturen, auch das Originalmodell von Härtel's Hermannsschlacht enthält, betrat der Zug die Loggia des imposanten Treppenhauses, in welcher Steinhäuser's Kolossalgruppe „Goethe und Psyche" den Mittelpunkt bildet.

Der östliche Oberlichtsaal des zweiten Geschosses, welcher sodann besichtigt wurde, birgt in einer Reihenfolge von 30 Nummern die Zeichnungen von Carstens, die Entwürfe zu den Fresken in der Friedhofshalle zu Berlin von Cornelius, die Aquarellzeichnungen zu dem Märchen von den Sieben Raben von Moritz von Schwind, dessen Zeichnungen zur Legende von der heil. Elisabeth ein Nebenzimmer schmücken, Kartons von Wislicenus (Deukalionische Fluth) und Simon (Kohlenzeichnungen zu Wieland's Oberon) und eine Reihe von Zeichnungen B. Genelli's, darunter dessen letzte unvollendete Arbeit: „Bacchus unter den Seeräubern".

Von diesem Saale aus begab sich der Zug, nachdem JJ. KK. HH. das in einem Nebenzimmer aufgestellte lorbeerumkränzte treffliche Porträt Preller's von J. Marshall betrachtet, zur Prellergalerie, durch welche der Meister selbst, auf's Freundlichste von ihnen beglückwünscht, die höchsten Herrschaften geleitete. Der Eindruck, den diese Galerie auf die darin Weilenden hervorbringt, ist ein unbeschreiblich wohlthuender und erhebender. Schöne Raumverhältnisse, reiche aber nicht aufdringliche

Verzierung der Wände ladet zum Genuß der „Odyssee" ein, die Fr. Preller's kunstreiche Hand hier in Farben nachgedichtet. Zur Vervollständigung des aus den Kartons bekannten Kompositionscyklus sind noch Sockelbilder hinzugetreten, welche die Ereignisse auf Ithaka während der Abwesenheit und nach der Rückkehr der Helden schildern und nach Art griechischer Vasenbilder roth auf schwarzen Grund gemalt sind.

Von der Prellergalerie ging der Zug zum westlichen Oberlichtsaal, in welchem, sowie in den anstoßenden Kabinetten, die Sammlung alter Bilder aufgestellt ist, welche neben manchen guten Originalwerken des 16. und 17. Jahrhunderts (J. de' Barbari, Cranach, Ruisdael, W. v. d. Velde, besonders gut vertreten) mehrere vorzügliche Kopien klassischer Bilder (u. A. das Spasimo von Schlesinger's Hand) enthält und mit der Zeit hoffentlich eine Bereicherung erfahren wird.

Den Schluß der Feierlichkeit bildete eine kurze Anrede, welche der Großherzog an die auf seinen Wunsch am Treppenaufgang versammelten, an Bau, Ausschmückung und Einrichtung des Museums betheiligten Personen richtete, um ihnen in schlichten Worten seinen Dank für das wohlgelungene Werk auszusprechen.

Nach der Feier empfing der Großherzog im Schlosse eine Deputation der städtischen Behörde, welche ihren Dank für die Vollendung des Baues (der Großherzog spendete außer Preller's Wandgemälden dazu über 70,000 Thlr. aus Privatmitteln) aussprach. Prof. Preller wurde durch das Comthurkreuz, Architekt Zitek durch das Ritterkreuz des Falken-Ordens, Architekt Stegmann durch die goldne Verdienstmedaille ausgezeichnet, außerdem empfing Preller das Ehrenbürgerrecht der Stadt Weimar.

Ueber das Gebäude, dessen stattliche Renaissance-Formen in Quaderbau, schon vom Bahnhofe aus sichtbar, den Ankömmling zum Besuche einladen, sowie über die darin aufbewahrten Kunstwerke giebt der als Festgabe erschienene Katalog des Museums ausführliche Auskunft. Außer den bereits erwähnten Kunstwerken enthält dasselbe noch eine Kupferstich- und kunstgewerbliche Vorbildersammlung. Geöffnet ist es während der Sommermonate täglich, mit Ausnahme des Montags, und zwar Sonntags, Feiertags und Mittwochs mit freiem Eintritt.

Nordamerikanisches Kunstleben.

Boston, im Mai 1869.

Vor mir liegt ein ganzes Dutzend Auktionskataloge und dennoch kann ich Ihnen fast nichts über Verkäufe berichten, denn die meisten der Bilder wurden von den Händlern wieder eingekauft und blieben nach den Auktionen ruhig an Ort und Stelle hängen. Von einem New-Yorker Kunsthändler, der eine besonders wichtige Auktion veranstaltet hatte und den ich brieflich um Mittheilung der Preise der wirklich verkauften Bilder bat, erhielt ich statt dieser die folgende Antwort, welche freilich manches Wahre enthält: „Ich halte es für keine gute Politik, in auswärtigen Zeitungen hiesige Preise für Kunstobjekte zu berichten, da unser Papierdollar augenblicklich einen unsicheren Werth hat, den fremde Künstler nicht vollständig begreifen. Ihre Ideen über den Werth ihrer Werke hierorts sind durch die Berichte über die Anzahl der Dollars, welche während der Zeit der hohen Kurse dafür bezahlt wurden, so gestiegen, daß ein fast gänzliches Aufhören der Importationen die Folge davon gewesen ist, denn ihre in Gold zahlbaren Preise sind jetzt selten in Papier zu erreichen. Wenn Sie daher Verkaufsberichte hinausschicken, ohne eine ausreichende Erklärung der Papiergeldsfrage beizufügen — und diese scheinen die Künstler nicht verstehen lernen zu können — so verschlimmern Sie nur die jetzt schon bestehende unglückliche Sachlage." Ich empfehle den Herren Künstlern den Inhalt des Vorstehenden zur Beherzigung.

Die Kunsthandlungen haben in letzter Zeit nicht sehr viel gebracht. Am bedeutendsten war die 34. Specialausstellung der Herren De Vries, Ibarra & Co., meistentheils aus französischen Bildern bestehend. Ich hebe hervor ein schönes Gemälde von Bouguereau: „Arkadien" (Schäfer und Schäferin mit ihrem Kinde spielend), das leider immer noch zu dem geforderten Preise von 3500 Dollars — keinen Käufer hat finden können; Toulmouche: „Der Kuß der Mutter", zu 2000 Dollars ausgeboten, später auf Auktion zu 975 Dollars verkauft; ein kolossales Blumenstück von Gustav Doré: „Eine Gartenecke" (Gras und Feldblumen, unter denen Schmetterlinge spielen) — eine künstlerische Extravaganz, die nun schon seit Jahren in Amerika betteln geht; ein kleines und feines Bildchen von P. D. Edmond Castan: „Die Blinde" (eine alte Bettlerin, ihre blinde Tochter führend); endlich das Bild eines ungarischen Malers Madarasz: „Dobozy, eine Episode aus dem Einfall der Türken in Ungarn im Jahre 1526", welches roh gemalt, wie es ist, hauptsächlich durch das unheimliche Dämmerlicht, das über den grausigen Vorfall hingegossen ist, eine merkwürdige Wirkung ausübt. Rechts im Vordergrunde flieht der ungarische Held, seine Frau, welche er eben erdolcht hat, um sie vor türkischer Gefangenschaft zu retten, als Leichnam im Arm haltend; von allen Seiten sprengen in der Ferne die türkischen Reiter über die Pußta einher, die sich in weiter Ausdehnung vor dem Beschauer hinzieht. Das Ganze ist in einem graubraunen unbestimmten Tone gehalten, dem sich selbst das rothe Sammetkleid der Frau, das Blau der Kleidung des Mannes unterordnen muß. Darüber lastet ein schwerer Himmel, der aber am Horizont durchbrochen und von einem grellgelben Streifen begrenzt ist, so daß die Objekte der Ferne in hellen Streiflichtern erglänzen.

Ein Bild, das man sich zu ewigem Genusse in sein Wohnzimmer hängen möchte, ist es nicht, aber trotzdem in seiner Art sehr anziehend.

Bei A. A. Childs & Co. war zu sehen: „Ein Wasserfall" von Alexander Wüst, demselben deutsch-amerikanischen Künstler, welcher vor ein oder zwei Jahren auf europäischen Ausstellungen zwei Medaillen durch seine Wasserfallbilder errang; ein recht schönes Bild von Geo. L. Brown: „Ansicht in Venedig, Mondschein"; „der Wald von Fontainebleau" von dem ebenfalls deutsch-amerikanischen Maler Paul Weber, ein wunderschönes Bild, voll poetischer Stimmung, nur etwas grau und kalt, und eine prächtige Ansicht des „Mount Adams, in den weißen Bergen", von dem vortrefflichen Landschafter Thomas Hill.

Die 45. Jahresausstellung des „Boston Athenaeum", welche aus Bildern besteht, die theils der Gesellschaft gehören, theils von Privatleuten geliehen, theils von Künstlern eingesandt worden sind, bringt unter vielem Alten manches Neue und auch einiges Gute. Ich beschränke mich auf die Erwähnung eines einzigen Bildes, einer Einzelfigur des amerikanischen Malers Hamilton G. Wilde, und ich zögere nicht, von diesem Bilde zu sagen, daß es das bestgemalte Figurenstück sei, welches ich je von einem wirklich amerikanischen Maler gesehen habe. Es stellt die zauberkundige Königin in der Geschichte des Königs der schwarzen Inseln (aus 1001 Nacht) dar, wie sie im Begriff steht, die Besitzungen dieses Königs zu vernichten. In der Hand hält sie den schwarzen Zauberstab, vor ihr steht ein Kohlenbecken, auf welches sie eben Specereien geworfen hat, am Boden liegen Rollen mit mystischen Zeichen, im Hintergrunde heben sich einzelne Palmen vom Abendhimmel ab. Die Zauberin selbst aber ist ein herrliches, schwarzhaariges, starkgebautes Weib, jeder Zoll eine Königin, kräftig und in bestimmten Umrissen gezeichnet und äußerst sorgfältig gemalt, bis in alle Details der verschiedenen Stoffe ihrer Kleidung, ohne dadurch jedoch die Wirkung des Ganzen zu beeinträchtigen. Nur eines wäre vielleicht anders zu wünschen — daß sich nämlich in dem schönen Gesicht, statt der fast statuarischen Ruhe, etwas von dem finsteren Geiste zeigen möchte, welcher der dargestellten Situation entspricht.

Anfang des Monats März kam in Newyork der Nachlaß Leutze's zur Versteigerung, bestehend aus Portraits, Skizzen, alten Waffen, Büchern und Stichen. Bei dieser Gelegenheit haben sich die amerikanischen Künstler selbst geehrt, indem sie zum Besten der Wittwe circa 20 Bilder zur Auktion beisteuerten. Es finden sich unter den Namen der Geber die bekanntesten unserer Künstler, James M. Hart, Wm. Hart, Coleman, Whittredge, Mc. Entee, Darley, Cropsey, Gray, Guy u. s. w. Unter den durchschnittlich guten Preisen brachte das Bild des letztgenannten Künstlers den besten, nämlich 750 Dollars. — Das große Leutze'sche Bild, „die Erstürmung eines Teocalli", welches sich früher in der hiesigen Athenaeum-Galerie befand, wurde vor Kurzem in Newyork auf Auktion ausgeboten, konnte aber nicht verkauft werden, da es auf 8000 Dollars limitirt war. — Einem Bericht aus Washington entnehme ich die Notiz, daß, nach officiellen Dokumenten, Leutze für sein Gemälde „Emigration" im Treppengange des Congreßgebäudes 20,000 Dollars erhalten hat.

Fräulein Vinnie Ream, welche es, trotz dem energischen Protest Sachverständiger, möglich gemacht hat, vom Congreß einen Auftrag für eine Statue Lincoln's zu bekommen, ist die erste Zahlung von 5000 Doll. bewilligt worden, indem sie das Gypsmodell vollendet hat. Vergebens protestirte der kunstsinnige Senator Sumner gegen solche Verschwendung der öffentlichen Gelder an ein Werk, welches das Capitol nur schänden werde. Das Fräulein erhielt ihr Geld und wird noch weitere 5000 Dollars erhalten, sobald sie ihre Statue ausgehauen hat.

An diese Angelegenheit schließt sich passend die folgende Notiz an, als ein Beweis, wie tief hier noch in vielen Kreisen das Kunstverständniß im Argen liegt. Ein „Kunsthändler" in Chicago kündigt in einem pomphaften Circular photographische Copien eines Gemäldes: „Mama ist im Himmel" an. Gegenstand: drei oder vier unglückliche Würmer liegen in der unteren Hälfte des Bildes auf einem Sopha und auf dem Boden herum; im oberen Theile erscheint eine fliegende Gestalt — die Mama im Himmel. Das Cirkular besagt, das Oelgemälde sei nach einer Photographie gemacht und da schon öfters Erstaunen geäußert worden sei über den Triumph, welchen die Photographie in der Wiedergabe einer so complicirten und bewegten Gruppe gefeiert habe, so werde die Erklärung des eingeschlagenen Verfahrens hiermit gegeben. Es folgt nun ein Brief des Photographen, welcher auszugsweise, aber wörtlich, also lautet: „Sie wünschen zu wissen, wie ein solches Bild photographirt werden konnte. Von jedem der einzelnen Kinder habe ich viele Negative genommen. Bei dem einen wurde das Hauptaugenmerk auf die Stellung des Kopfes und den Ausdruck des Gesichtes gerichtet; bei einem anderen richtete sich die Aufmerksamkeit auf die eine Hand; bei einem weiteren auf die andere; in noch weiteren auf wiederum andere Theile u. s. w. Nachdem alle Theile zur Zufriedenheit aufgenommen waren, wurden sie sammt und sonders auf die gleiche Größe gebracht, diejenigen Theile aber, welche zu dem Bilde paßten, wurden ausgeschnitten und geordnet und dann das Ganze auf die Leinwand übertragen."

Von diesen Zeichen künstlerischer Barbarei wendet man sich mit Vergnügen ab, um sich an ihren Gegensätzen zu erfreuen. Und diese finden wir in der Freigebigkeit, mit welcher wohlhabende Amerikaner nicht selten bereit sind,

zur Hebung des Kunstsinnes durch öffentliche Schenkungen beizutragen. Ich habe für dies Mal über zwei derartige Schenkungen zu berichten.

Ein Herr J. G. Appleton von Boston hat für die hiesige Stadtbibliothek die Stichsammlung des verstorbenen Cardinals Tosti angekauft und ihr dieselbe zum Geschenk gemacht. Ich verdanke die folgenden Notizen über die Sammlung und deren früheren Besitzer der gütigen Mittheilung eines Beamten der Bibliothek. Cardinal Tosti, welcher am 23. März 1866 im Alter von 90 Jahren starb, galt für den größten und schönsten der Cardinäle seiner Zeit. Im Jahre 1828 besorgte er (nach Coppi, Annali d'Italia) die päpstlichen Geschäfte in Turin, und Leo XII. wandte sich an ihn um Auskunft über die Finanzwirthschaft der piemontesischen Regierung, indem er damit umging, die päpstliche Finanzwirthschaft zu reformiren. Im Jahre 1834 übernahm Cardinal Tosti die Leitung der päpstlichen Finanzen und besorgte dieselbe 10 volle Jahre. Er erwarb sich auch Verdienste um eine Kunst- und Industrieschule, für deren Gründer er gilt und als deren Direktor er starb. Der Gesammtwerth seiner Stichsammlung wird auf 10,000 Dollars Gold angegeben. Sechshundert Blätter befinden sich unter Glas und Rahmen; der Rest der Sammlung (deren Stückzahl ich nicht ermitteln konnte, da die vermuthungsweise angegebene Zahl von 10,000 kaum richtig sein kann, indem sonst angenommen werden müßte, daß die einzelnen Blätter von sehr geringem Werth seien) ist in Bände geordnet. Ihre Benutzung wird aber dem Publikum erst dann ermöglicht werden können, wenn das neuprojektirte Bibliothekgebäude aufgeführt sein wird, da in dem jetzigen Gebäude kein passender Raum vorhanden ist.

Die zweite Schenkung ist noch großartigerer Natur. Herr W. W. Corcoran, ein reicher Banquier der Landeshauptstadt Washington, hat derselben ein großes Gebäude geschenkt, welches er vor einigen Jahren auf der Pennsylvania-Avenue (der Hauptstraße) gebaut hat. Dasselbe war während der Kriegswirren von der Regierung benutzt worden und die darauf noch rückständigen Miethzinse hat der Eigenthümer gleichfalls der Stadt geschenkt. Das Gebäude soll für ewige Zeiten als freie Bildergalerie benutzt werden und als Kern einer späteren umfangreicheren Sammlung hat Herr Corcoran seine eigenen Kunstschätze hergegeben, auch eine fernere Dotation von 300,000 Doll. in Aussicht gestellt. Der Werth der ganzen Schenkung wird in den Zeitungen auf über 1,000,000 Doll. angegeben. Zu gleicher Zeit wird berichtet, Herr August Belmont, der deutsche Vertreter der Rothschilds hier zu Lande, über dessen Bildersammlung ich früher berichtete, habe sich, als er von der Schenkung hörte, sofort erboten, den Vorstand des neuen Kunstinstituts zwölf seiner Bilder aussuchen zu lassen und dieselben als „Belmont-Schenkung" in die Galerie zu stiften. Mögen Andere sich ein Beispiel an solcher Munifizenz nehmen und hingehen, ein Gleiches zu thun!

Auch von Cincinnati kommen interessante Nachrichten. Herr Joseph Longworth, der Zeit Präsident der dortigen Akademie der schönen Künste, hat zwei kleinere Wiederholungen der Lessing'schen Bilder „Huß vor dem Concil" und „Huß vor dem Scheiterhaufen", von des Meisters eigener Hand, zum Preise von 16,000 Dollars erworben und Herr Probasco, ebenfalls ein reicher Kunstliebhaber jener Stadt, hat seine Galerie durch Kaulbach's „Caritas" und ein Bild von Piloty, dessen Titel in der Zeitungsnachricht, welcher ich diese Details entnommen habe, nicht angegeben ist, bereichert.

Da ich oben von Schenkungen gesprochen habe, so sei hier noch einer älteren Schenkung erwähnt. Die Harvard-Universität im Städtchen Cambridge bei Boston, besitzt eine Kupferstichsammlung, welche hier zu Lande unübertroffen dasteht. Dieselbe war Eigenthum eines Herrn Francis Gray, wird von dem Conservator derselben, Herrn Thieß, einem deutschen Kunstgelehrten, auf 100,000 Dollars geschätzt und wurde bei dem Ableben des früheren Besitzers der Universität testamentarisch übermacht. Dieselbe wurde von Herrn Gray hauptsächlich unter der Leitung des Herrn Thieß angelegt und enthält lauter vortreffliche Abdrücke aus allen Perioden der Kupferstechkunst, unter anderen ein Blatt des Meisters E. S. und ein Unicum in Gestalt eines Niellodruckes, der bei Ottley „An inquiry etc." Vol. I, p. 353, beschrieben und abgebildet und dem Baccio Baldini zugeschrieben wird. Es ist das dort unter Nummer 2 aufgeführte Blatt mit dem Wappen der Medici in Federzeichnung und wurde von Herrn Thieß selbst aus der Otto'schen Sammlung für Herrn Gray erworben. Derselbe Druck ist auch beschrieben und abgebildet in Heinecken: „Neue Nachrichten rc." Herr Thieß ist soeben mit der Abfassung eines ausführlichen Katalogs beschäftigt, welcher demnächst auf Kosten der Universität gedruckt werden wird.

In Newyork hat sich ein gewaltiger Sturm gegen die „National Academy of Design" erhoben. Die von mir schon öfter erwähnte Verschlechterung der jährlichen Ausstellungen wird der Verwaltung in die Schuhe geschoben, die Künstler sollen es kaum noch der Mühe werth halten, ihre besten Leistungen dort auszustellen, und man trägt sich daher mit einer Reorganisation des Institutes. K.

Nekrolog.

△ **J. Schlotthauer** †. Am 15. Juni ging in München der Historienmaler Josef Schlotthauer, quiesz. königlicher Professor an der Akademie der bildenden Künste daselbst, Ritter des Verdienstordens vom heiligen Michael erster Klasse und Inhaber des Veteranen-Denkzeichens, mit Tod ab. Derselbe war, der Sohn eines Theaterdieners, im Jahre 1789 geboren, und erlernte in seiner Jugend

das Schreinerhandwerk. Von mehrjähriger Wanderschaft heimgekehrt, wendete er sich der Kunst zu und machte solche Fortschritte, daß er bald mit Erfolg die Akademie besuchen konnte. Seine warme Vaterlandsliebe führte ihn in die Reihen der freiwilligen Jäger, in denen er tapfer focht und deshalb zum Offizier befördert werden sollte. Er zog es jedoch vor, nach abgeschlossenem Frieden auf die Akademie zurückzukehren und widmete sich ganz der Heiligenmalerei, der einzigen, welche damals gepflegt ward. Seine Arbeiten charakterisirt Innigkeit der Empfindung und wahre Tiefe des Ausdruckes. Vorzugsweise liebte er die Gestalt des Erlösers und sein Zusammenleben mit seiner Mutter und seinem Pflegevater darzustellen. Ist er auch nicht frei von einer gewissen Süßlichkeit, so fällt diese doch weniger ihm als der gesammten Richtung der Zeit zur Last, welche daran krankte.

Von der Feiertagsschule her, welche er als Schreiner-Lehrling und Geselle mit Eifer besucht hatte, besaß er noch einige Erfahrungen in der Chemie, welche ihm nun trefflich zu statten kamen, als ihn Cornelius zur Ausführung seiner großen Wandgemälde in der Glyptothek des Königs Ludwig als Gehilfe beizog und ihm so viel Vertrauen schenkte, daß er ihm die selbständige Ausführung mehrerer Entwürfe übertrug. Im Jahre 1830 von seiner Romfahrt heimgekehrt, ward er zum Professor an der Münchener Akademie der bildenden Künste ernannt und bildete sich bald einen größeren Kreis von Schülern, die dem wackeren Manne mit dem offenen Herzen und mit der ungekünstelten Liebenswürdigkeit treu anhingen. Seine Erfahrungen in der Anatomie des menschlichen Körpers veranlaßten ihn eine orthopädische Anstalt zu gründen, in welcher zahlreiche Unglückliche Hilfe suchten und, auch wenn sie arm waren, freundlichste Aufnahme fanden, selbst wenn sich der Inhaber deshalb Entbehrungen auferlegen mußte. Im Jahre 1832 unternahm er ein Werk, dessen Verdienst nicht unterschätzt werden darf: die Herausgabe des Holbein'schen Todtentanzes, an welcher sich der talentvolle Höcherl und nach dessen allzufrühem Tode Johann Schraudolf und Josef Anton Fischer betheiligten. — Die Technik des Fresko schien ihm und Andern den Einflüssen unsers nordischen Klimas nicht zureichenden Widerstand zu leisten. Er sann über eine neue widerstandskräftigere nach und verband sich zu diesem Behufe mit dem Chemiker Oberbergrath von Fuchs. Das Ergebniß ihrer Forschungen und Versuche liegt in der Stereochromie vor uns, welche die Farbenschichte durch eine Schichte durchsichtigen Wasserglases zu schützen sucht. Mit Fuchs und Anderen ward Schlotthauer im Jahre 1844 von König Ludwig nach Pompeji geschickt, um die bei den dortigen Wandgemälden angewendete Technik zu erforschen. Seit seiner vor wenigen Jahren erfolgten Versetzung in den Ruhestand hat er sich fast ganz von der Kunst zurückgezogen und, obwohl er die orthopädische Anstalt schon früher aufgelöst hatte, sich wieder dieser Heilmethode zugewendet und so im Stillen viel Gutes gewirkt. In der letzten Zeit war eine durchgreifende Regelung der Isar bei München ein Gedanke, der ihn vielfach in Anspruch nahm und den er in großen Plänen niederlegte.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

* **Quirin Leitner**, der Vorstand des k. k. österreichischen Waffenmuseums im Arsenal zu Wien, hat eine kurze Beschreibung dieser Sammlung herausgegeben, welche als der erste, von kundiger Hand abgefaßte literarische Wegweiser durch die weltberühmten Schätze des Museums Fachleuten und Kunstfreunden willkommen sein wird. Das Büchlein giebt zunächst eine geschichtliche Uebersicht der Entstehung des Museums und folgt dann den nach Thunlichkeit in chronologischer Ordnung aufgestellten Gegenständen mit kurzer Hervorhebung ihrer Eigenthümlichkeit, Zeit, der Meister, Inschriften u. s. w. Es sind im Ganzen über 2000 Nummern. Die Ausstattung des Verzeichnisses, das in den bei uns leider immer noch nicht in allgemeinen Gebrauch gekommmen zierlichen Aldinen-Lettern gedruckt ist, entspricht der Gediegenheit des Inhalts.

* **Unter dem Titel** „Ludwig Augustus, König von Bayern, und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste" und mit dem Motto: „Das war ein König!" hat Prof. Dr. Sepp in München ein biographisches Werk über König Ludwig I. herausgegeben, welches jedenfalls durch das werthvolle Material und die zahlreichen selbsterlebten Züge und Beiträge zur Zeitgeschichte, welche es bietet, von ungewöhnlichem Interesse ist. Den Kern des Buches bildet eine Reihe von Aufsätzen, welche der Verfasser kurz nach des Königs Tode in der Augsburger Allg. Zeitg. veröffentlichte. Doch tritt in der ausführlichen Darstellung, nicht eben zum Vortheile derselben, die bekannte Parteifärbung Sepp's weit entschiedener zu Tage, als es in jenen Aufsätzen der Fall war.

Personal-Nachrichten.

* **Architekt Valentin Teirich**, unser geehrter Mitarbeiter, begiebt sich im Auftrage des Oesterreichischen Museums nach Italien, um dort die schönsten Holzintarsien der Renaissance behufs farbiger Publikation aufzunehmen. In erster Linie werden die Stuhllehnen von S. Maria novella in Florenz, dann diejenigen von S. Petronio in Bologna, sowie andere in Bergamo, Siena u. s. f. in's Auge gefaßt werden.

Aus München wird uns geschrieben: „Der ehemalige Kassier und Sekretär des verstorbenen Königs, Ludwig I. von Bayern, Hofrath von Hüther, ist mit der Verwaltung der Glyptothek und neuen Pinakothek zu München beauftragt worden. Beide Sammlungen sind Eigenthum der Erben des Königs geworden."

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Im österreichischen Museum hat vor Kurzem eine Versammlung hervorragender Industrieller und Künstler stattgefunden, welchen die Frage vorgelegt wurde, ob die Musterausstellung des Museums im Frühjahre 1871 auch dann statt finden solle, wenn die Engländer eine Weltausstellung um dieselbe Zeit machen. Die Versammlung enschied sich mit Einstimmigkeit für das Festhalten an der kunstgewerblichen Ausstellung des Museums. Es wurde die Nothwendigkeit betont, einmal auf österreichischem Boden eine Ausstellung durchzuführen; des immerwährenden Ausstellens im Auslande ist man in Wien satt. Eine kunstgewerbliche Ausstellung in Wien erscheint schon aus dem Grunde für das gesammte Gebiet der Kunstgewerbe als nöthig, weil viele hervorragende Kräfte nicht in der Lage sind, ohne große Kosten im Auslande auszustellen. Es werden an der Ausstellung des österreichischen Museums sich Kreise betheiligen, die bisher allen Ausstellungen fern geblieben sind. Obgleich der Anmeldungstermin für die Ausstellung, mit welcher der neue Museumsbau inaugurirt werden soll, erst mit 1. Mai 1870 erlischt, haben doch bereits soviel Anmeldungen stattgefunden, daß die „Juni-Mittheilungen des Museums" die erste Liste von Anmeldungen veröffentlichen konnten. Dieselbe enthält über hundert Namen der hervorragendsten Künstler und Industriellen Oesterreichs. — Einen mächtigen Impuls hat das Ausstellungs-Unternehmen des Museums in jüngster Zeit dadurch erhalten, daß Kaiser Franz Josef die Summe von 50,000 Gulden ausgesetzt hat, um dafür kunstindustrielle Gegenstände zum Gebrauche des Hofes zu bestellen, welche zugleich Musterobjekte auf der Ausstellung des Museums abgeben sollen.

Vermischte Kunstnachrichten.

R. **Am Regensburger Dom** ward am 29. Juni die feierliche Versetzung der geweihten Schlußsteine beider Thürme vorgenommen und hiermit der vor zehn Jahren begonnene Ausbau zum Abschlusse gebracht. Im Jahre 1859 machten die Theilnahme der Einwohner Regensburg's und Sammlungen in der Diözese, sowie Spenden von Kunstfreunden es möglich, das im 17. Jahrhundert unterbrochene große Werk wiederaufzunehmen. Nachdem Dombaumeister Denzinger, der glückliche Vollbringer desselben, zunächst die Fundamente durch Widerlager verstärkt hatte, legte König Maximilian II. am Pfingstmontage d. J. 1860 den ersten Stein zum Weiterbau und zwar auf dem südlichen Thurme. Am 29. Juni 1864 wurde der erste Stein auf dem nördlichen Thurme in den Bau eingefügt. Da dieser Thurm viel reicher angelegt ist als der andere, so hatte er im Laufe der Zeit auch stärker gelitten und erforderte sehr bedeutende Ergänzungsarbeiten. Das Jahr 1863 förderte den südlichen Thurm bis zum Hauptgesims und zur Galerie des Achtecks: es kamen nicht weniger als 18,000 Kubikfuß kunstreich ausgemeißelter Steine in Verwendung. Im nämlichen Jahre — am 19. Oktober — eröffnete König Ludwig I. die Befreiungshalle bei Kelheim und besuchte, über Regensburg heimkehrend, den dortigen Dom. Er war von der Größe des Werkes so eingenommen worden, daß er schon ein paar Tage später für jedes Baujahr 20,000 Gulden unter der Bedingung zusicherte, daß der Bau der Thürme in sieben Jahren vollendet werde. Nun flossen auch andere Beiträge wieder reichlicher, und der Bau rückte in erfreulicher Weise vor. Als König Wilhelm von Preußen im Jahre 1866 einige Zeit in Regensburg verweilte, besuchte er den Dom täglich mit dem lebhaftesten Interesse. Trotz dem deutschen Kriege ward die für dasselbe Jahr gestellte Aufgabe nach allen Seiten vollständig gelöst. Mitte des Sommers waren die Giebel über den Fenstern des Achtecks und die Galerie am nördlichen Thurme versetzt und damit die beiden Thürme auf die gleiche Höhe gebracht. Bis zum Beginn des Winters war das Treppenthürmchen vollendet und der Helm auf dem südlichen Thurme bis zu einer Höhe von 18 Fuß emporgestiegen. Im Jahre 1867 wuchsen die drei ersten horizontalen Abtheilungen beider Helme zu 34 Fuß empor; im Jahr 1868 erreichten die Helme die Höhe von 85 Fuß und wurden selbe 320 Fuß über dem Pflaster der Kirche durch eine 60 Fuß lange Laufbrücke verbunden, auf der die Aufzugmaschinen Platz fanden. Heuer endlich wurden die Helme noch um 48 Fuß gefördert und sie tragen jetzt 133 Fuß hoch die Kreuzblume. Die Thürme selbst haben eine Höhe von 366 Fuß. Während der zehnjährigen Bauten ereignete sich auch nicht ein Unglücksfall. Unter den Förderern des Baues sind außer König Ludwig I. sein Enkel Ludwig II., der im vorigen und heurigen Jahre je 8000 Guld. spendete und Weiteres zusagte, Prinz Karl von Bayern, Fürst Maximilian von Thurn und Taxis, Fürstin Mathilde, Erbprinzessin Helene, die Stadtgemeinde Regensburg, der Verwaltungsrath der bayerischen Ostbahnen, das Stiftskapitel zur alten Kapelle und Bischof Ignaz von Regensburg zu nennen. Die kühne Konstruktion der Baugerüste ist von dem Zimmermeister Kraen in Stadtamhof bei Regensburg. Der inzwischen zum Baurath ernannte Dombaumeister Denzinger erhielt aus Anlaß der glücklichen Vollendung seiner Aufgabe von der Stadt Regensburg das Ehrenbürgerrecht.

A. **Albert Wolf's Reiterstandbild Friedrich Wilhelm's** III., welches für den Lustgarten vor dem Schinkel'schen Museum zu Berlin bestimmt ist, wurde bereits im Gusse vollendet und wird im nächsten Jahre — freilich zunächst nur provisorisch — aufgestellt werden, denn von den Figuren des Postaments ist erst der kleinere Theil im Modell fertig.

A. **Berlin.** Kürzlich ist im Portikus des Schinkel'schen Museums zu den drei bereits vorhandenen Standbildern (Winckelmann, Schinkel, Rauch) ein viertes aufgestellt: Gottfried Schadow von H. Hagen. Der Künstler stellt uns den herrlichen alten Meister in glücklich-nachlässiger Haltung, etwa in seinem Atelier stehend, dar. Er ist mit Kniehosen und kurzem Rocke bekleidet, ein tief zurückgeschlagener Hemdkragen läßt den kräftigen Hals unbedeckt. Hals und Kopf sind von außerordentlich trefflicher, naturwahrer Behandlung. Das ganze Werk zeichnet sich durch Frische und Lebendigkeit vor zweien seiner Vorgänger (dem Schinkel von Tieck und dem Winckelmann von L. Wichmann) aus, theilt freilich auch mit beiden die unsres Erachtens in den seltensten Fällen glückliche Charakterisirung durch beigegebene Atribute. Neben Schinkel liegt ein noch am ehesten verständliches zerbrochenes ionisches Kapitäl; dem mit emsigen Blicke untersuchenden Winckelmann hat man gar ein Figürchen in die Hand gegeben; Hagen hat neben seinen Schadow eine nicht so allgemein bekannte (wenigstens nicht populäre) Statue des Meisters, die „Natur," und zwar so gestellt, daß er selbst den rechten Arm auf sie stützt. Meiner Ansicht nach hat diese auf einem farbigen Bilde sofort verständliche Zusammensetzung an einer Statue den Nachtheil, daß der Uneingeweihte entweder gar nicht weiß, was er aus dieser immerhin recht naturalistischen weiblichen Figur machen soll, oder doch erst nach längerer Reflexion zur Klarheit darüber gelangt, daß sie nicht wirklich „Natur," sondern nur ein aus dem gleichen Material, wie ihr Meister, gefertigtes Kunstwerk ist. Wer die Statue kennt, wird auf kürzerem Wege zum Verständniß der künstlerischen Intention gelangen. Ob ihm nicht aber doch der wirklich trefflich gerathene alte Schadow lieber wäre ohne jene Intention?! Zum wenigsten meinen wir, daß es jener Charakteristik nicht bedurft hätte, zumal in einer Halle und in einer Umgebung, in deren Mitte er sich selbst schon ausgewiesen haben würde. Wie schön steht Drake's Rauch da im langwallenden Mantel, mit über einander geschlagenen Händen, und ist ohne Block und Bildwerk sofort verständlich! Und Hagen's Schadow hat kaum weniger Charakteristisches an und in sich und hätte darum jene Beigabe wohl entbehren können.

* **Düsseldorfer Akademie.** In der Elberfelder Zeitung finden wir den von dort auch in andere Tagesblätter (z. B. in die National-Zeitung v. 30. Juni) übergegangenen Wortlaut zweier Eingaben v. 22. und. 23. Juni, unterzeichnet von sämmtlichen Schülern der Düsseldorfer Akademie, worin gegen die gegenwärtige Leitung der Akademie beim preuß. Kultusministerium Beschwerde geführt wird. Die Spitze der eingehend motivirten Vorstellungen kehrt sich gegen die büreaukratische Form der Direktion, an deren Stelle man die Leitung durch einen Künstler von Bedeutung wieder eingeführt sehen will. Aus den Verfügungen des Hrn. Geh. Rath Altgelt, des jetzigen Vorsitzenden des Lehrerkollegiums, gehe mit Evidenz hervor, daß derselbe nicht der Mann sei, die Akademie in einem gedeihlichen Zustande zu erhalten. In der Düsseldorfer Künstlerschaft finden diese Beschwerden allseitige Zustimmung, und es ist wohl nicht daran zu zweifeln, daß ihnen auch an entscheidender Stelle die gebührende Berücksichtigung zu Theil werden wird.

A. **Ein Denkmal Stein's** für Berlin von dem verstorbenen Schievelbein wird, obschon vollendet, noch nicht aufgestellt werden, da über den Platz bis jetzt noch nicht entschieden ist. Ebenso wartet auch das gleichfalls fertige Monument Schinkel's von Drake seiner Aufstellung auf dem Platze der Bauakademie neben den Denkmälern von Beuth und Thaer.

Der Kammergerichts-Assessor a. D. v. Rohr in Berlin hat der dortigen Akademie der Künste ein Legat von 15,000 Thalern zur Gründung eines Reisestipendiums für talentvolle deutsche Künstler und der National-Galerie daselbst ein anderes Legat von 15,000 Thalern hinterlassen, dessen Zinsen zum Ankauf von Bildern für die Galerie verwandt werden sollen.

▽ **Weimar.** Die Vollendung von Preller's Wandgemälden im neuen Museum zu Weimar feierten die zahlreichen Verehrer und Freunde des Meisters durch ein schönes Fest am 3. Juli. An einem großen Festmahl im Saal der Erholung nahmen über 150 Personen Theil, darunter eine große Anzahl von Bürgern und Handwerkern, welche als Schüler der noch jetzt von Preller geleiteten „Freien Zeichenschule" ihren Lehrer feierten, die gesammte Künstlerschaft, zahlreiche auswärtige Freunde und in Summa „ganz Weimar." Den Toast auf Preller sprach in ebenso warmen als schönen Worten Staatsanwalt Genast, worauf der Gefeierte in herzlichster und schlichter Weise erwiederte. Durch einen Toast des Direktors der Kunstschule, Graf von Kalckreuth, und Preller's Erwiderung auf das Wohl der Kunstschule ward das Fest zugleich zum Ausdruck der bereits seit geraumer Zeit eingetretenen freundschaftlichen Beziehungen zwischen den Vertretern der früher ziemlich schroff gegenüberstehenden Kunstrichtungen. — Bei der Rückkehr in sein am Park auf dem Wege nach Belvedere gelegenes Haus überraschte den Meister reiche Illumination und bengalische Beleuchtung des Hauses und der umgebenden

Baumgruppen; neben dem Eingang zeigte ein großes Transparent von J. Marshall, wie die Gestalt des Homer dem deutschen Meister als Vision erscheint. Eine musikalische Aufführung der Männergesangvereine bildete den schönen Schluß der Feier, und der herzliche Beifallsgruß der zahlreichen Menge zeigte, wie aufrichtige Verehrung alle Kreise der Bevölkerung ihrem gefeierten Mitbürger zollen.

Zeitschriften.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. 1869. II. Heft.
Urkunden zur Baugeschichte des Mittelalters. Von Dr. Hassler. — Ein italienisches Künstleralbum des XVI. Jahrhunderts. Von E. Henszlmann. — Die Sammlung der Handzeichnungen italienischer Architekten in der Galerie der Uffizien in Florenz. Von Albert Jahn. — Masolino und Masaccio. (Mit 2 photo-lithog. Tafeln.) Von A. v. Zahn. — Miniaturen aus dem VIII. oder IX. Jahrhundert. Von G. Parthey. — Die „Laurea zum Triumphzuge Kaiser Maximilian's I. und zwei Gemälde von Hans von Kulmbach. (Mit Holzschnitt). Von Dr. M. Thausing. — Bibliographie und Auszüge. Von Dr. Florenz Tourtual und Fr. W. Unger.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 45.
Ein kaiserliches Handschreiben. — Erläuterungen zum Programme der Musterausstellung der österreichischen Kunstgewerbe im Jahre 1871. — Ueber ein Crucifix in Silber mit translucidem Reliefemail italienischer Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. — Anmeldungen für die österreichische Kunstgewerbe-Ausstellung im Jahre 1871. — Kunstgewerbliche Ausstellung in Brünn. — Der Plan des bayerischen Gewerbe-Museums in Nürnberg.

Inserate.

Nr. 20 der Kunstchronik wird Freitag den 6. August ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

6. August.



Nr. 20.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die Ausstellungen in München.

München, Ende Juli.

* In München finden gegenwärtig nicht weniger als drei Ausstellungen statt, und bevor diese Zeilen in die Presse gehen, wird noch eine vierte dazugekommen sein. Es sind dies: die Ausstellung von Werken älterer Meister, die internationale Kunstausstellung, die Lokalindustrieausstellung und die Ausstellung des Kunstgewerbevereins. Den letzteren beiden will ich in einer folgenden Nummer der Kunstchronik einige kritische Worte widmen. Der größere Theil ihres Inhalts liegt außerhalb der Berufssphäre dieser Blätter. Heute zuvörderst eine kurze Orientirung in den zwei erstgenannten. Ihre eingehendere Besprechung bleibt den Fachreferenten der Zeitschrift vorbehalten.

Die am 20. Juli im Beisein des Prinzen Adalbert von Bayern, als Vertreters des Königs, feierlich eröffnete internationale Kunstausstellung dürfte wohl das größte derartige Unternehmen sein, welches bisher auf deutschem Boden veranstaltet worden ist. Sie umfaßt nach dem vor einigen Tagen erschienenen provisorischen Verzeichniß etwa dritthalbtausend Nummern, wovon allein 371 auf Werke der Plastik fallen. Der Transept und der ganze westliche Flügel des Glaspalastes sind ohnehin schon gefüllt, und soeben schlägt man im südlichen Theil des Transeptes noch einige kolossale Zwischenwände auf, um die theils verspätet eingetroffenen, theils eben erst angekündigten Sendungen unterzubringen. Ueber 50 französische Bilder haben noch nicht aufgehängt werden können, eine bedeutende Anzahl von Gemälden aus den preußischen Staatssammlungen erwartet man in den nächsten Tagen. Werden auch diese Nachzügler glücklich untergebracht sein, so wird die Ausstellung einen Ueberblick über die gesammte künstlerische Produktion gewähren, wie er in dieser Vollständigkeit bis jetzt nur auf den Weltausstellungen möglich war. Dem Komité, welches dieses in seiner Art glänzende Resultat in verhältnißmäßig so kurzer Zeit erreichte, gebührt dafür der allseitige Dank.

Die Art der Ausführung läßt allerdings manche Wünsche laut werden, die nur zum Theil durch die Umstände zu entschuldigen sind. Von der Ungunst des Ausstellungslokals mit seinem zerstreuenden hohen Oberlicht und seiner wahrhaften Treibhausatmosphäre will ich schweigen. Eine Räumlichkeit von solchen Dimensionen war nun einmal nicht anders als in den Hallen des Industriepalastes herzustellen. Der Aufstellung als solcher, dem Arrangement der Wände, vom dekorativen Gesichtspunkte betrachtet, kann im Ganzen auch nur Lob gespendet werden. In einigen Abtheilungen, z. B. in der österreichischen, ist die Anordnung sogar eine geradezu musterhafte; jedem irgendwie bedeutenden Bilde ist hier sein möglichst günstiger Platz angewiesen, so daß eins das andere hebt und die Gruppen der Wände sich harmonisch zusammenfügen. Nicht so ganz einverstanden sind wir dagegen mit dem einseitig befolgten Princip der Eintheilung nach Schulen. Es würde gerechter und für den Eindruck des Ganzen vortheilhafter gewesen sein, wenn man die hervorragenden Bilder aus den verschiedenen Schulen in einem Raume und zwar unter den bestmöglichen Beleuchtungs-Verhältnissen zusammengehängt hätte. Statt dessen sind in den bevorzugten Mittelsälen — die allerdings an trüben Tagen kein eben glänzendes Licht haben — Franzosen, Niederländer, Italiener und die Elite der Münchener vereinigt, alle anderen deutschen Schulen aber in die seitwärts liegenden Logen verwiesen. Die feinsten Bilder der Düsseldorfer und Berliner Schule, z. B. die eines

Knaus, Vautier, Paul Meyerheim u. s. w. kommen hierdurch vollständig um ihre Wirkung. Wenn der in den letzten Tagen ventilirte Vorschlag, das große „Symposion" von Anselm Feuerbach aus dem Mittelsaal in den Transept hinauszuhängen, zur Ausführung kommen sollte, so wäre damit Platz gewonnen, um diesen Fehlgriff wieder gut zu machen.

Auch mit der Zusammensetzung der Jury ist man im Publikum wie in Künstlerkreisen nicht einverstanden. Gegen die Persönlichkeiten als solche wird wohl Niemand etwas einwenden.*) Aber der Grundsatz, nur Münchener in die Jury zu wählen, ist denn doch bei einer internationalen Ausstellung etwas sehr sonderbar. Bei ihrem ersten Zusammentreten hat die Jury den löblichen Beschluß gefaßt, die Mitglieder derselben weder an der Konkurrenz für die vorzuschlagenden Auszeichnungen und Preise noch bei den Erwerbungen von Kunstwerken aus dem Erträgnisse der verkauften Loose sich betheiligen zu lassen. Wir wollen hoffen, daß darauf in einer der nächsten Sitzungen der Beschluß folgt, die Jury durch Cooptation einer Anzahl hervorragender nicht-bayerischer Künstler zu verstärken.

Den dringendsten Einwand aber erheben wir gegen den Katalog. Schon das war ein Verstoß gegen die Rücksichten, die man dem Publikum schuldet, daß der Katalog erst eine volle Woche nach Eröffnung der Ausstellung zum Vorschein kam. Wenn man ihn doch nur in „provisorischer" Form herausgeben wollte, wie es geschehen ist, so hätte man dies gleich am ersten Tage thun können. Statt dessen ließ man die wißbegierigen Besucher der Ausstellung gerade in der ersten Woche nach der Eröffnung, die gewiß nicht die wenigst besuchte gewesen ist, führerlos unter der Masse der zur Schau gebrachten Herrlichkeiten umherirren und bietet ihnen auch jetzt nicht nur einen unvollständigen, sondern — was noch schlimmer ist — einen fehlerhaften und für die eingehende Betrachtung der Objekte ganz unbrauchbaren Katalog. Nicht einmal die Namen der deutschen Meister sind mit einiger Korrektheit gedruckt, in denen der Ausländer wimmelt es von den lächerlichsten Entstellungen, und auch die Gegenstände der Bilder sind oft bei ganz alltäglichen Stoffen, z. B. Scenen aus Klassikern, verkehrt angegeben. Wie steht es da um die vielgerühmte deutsche Gründlichkeit? Wenn das Komité, wie zu gewärtigen ist, eine neue revidirte Auflage des Katalogs veranstaltet, so bitten wir auch um ein Namenregister. Das eingehende Studium der Ausstellung wird durch Kataloge ohne Register, namentlich wenn sie an und für sich so miserabel sind wie dieser, einfach zur Unmöglichkeit gemacht.

Der Gesammtcharakter der Ausstellung entspricht vollkommen dem allgemeinen Zustande der Gährung unserer Zeit. Nicht nur die Romantik, sondern auch die realistischen und naturalistischen Tendenzen der letzten zwei Decennien sind in der Auflösung begriffen. Eine herrschende Richtung läßt sich nicht erkennen. Indessen ist soviel klar, daß die bedeutenderen Maler der jüngeren Generation im Anschluß an die großen Koloristen der Vergangenheit immer entschiedener nach der Verwirklichung specifisch malerischer Ideen ringen. Dies gilt insbesondere von der deutschen Kunst und benimmt ihr mehr und mehr das frühere in sich abgeschlossene nationale Gepräge. Talente von bahnbrechender Gewalt oder Schöpfungen, welche uns bereits anerkannte Meister auf einer bisher noch nicht erreichten Höhe der Entwickelung zeigten, haben wir nicht wahrgenommen. Dagegen setzte sich in mancher hervorragenden Erscheinung der Wurmfraß der Originalitätssucht und einer falschen Sinnlichkeit fest, und gerade die feinsten und strebsamsten Naturen sehen wir vielfach der Manier und dem fruchtlosen Experimentiren verfallen. Unläugbar gesünder, wenn auch nicht minder eklektisch und zerfahren, sind Plastik und Architektur, und in der Abtheilung der vervielfältigenden Kunst macht sich die erfreuliche Thatsache geltend, daß man dem übermächtigen Andrange der industriellen Reproduktion, insbesondere der Photographie, durch Hebung und Förderung der edlen Künste des Grabstichels und des Holzschnittes wieder mit Bewußtsein und nicht ohne Erfolg entgegen zu arbeiten beginnt. Auf diesen Gebieten dringt ebenfalls der malerische Zug der Zeit mehr und mehr durch. — Arbeiten, welche in strenger Zeichnung und Charakteristik ihr Verdienst suchen, gehören auch hier zu den Ausnahmen. —

Die am 21. Juli eröffnete Ausstellung von Werken älterer Meister umfaßt der Zahl nach kaum den zehnten Theil des Inhalts der internationalen, macht dieser aber durch die Qualität des Ausgestellten eine gefährliche Konkurrenz. Die werthvollsten Beiträge haben Hr. Suermondt in Aachen, die Frau Prinzessin Karl von Hessen und Frh. v. Holzschuher in Nürnberg zugesteuert. Letzterer stellte u. A. Dürer's Portrait des Hieronymus Holzschuher, Frau Prinzessin Karl die vielbesprochene Darmstädter Madonna von H. Holbein, und Hr. Suermondt eine Auswahl der Schätze seiner Galerie aus, von denen wir hier nur das männliche Portrait und die kleine Madonna in der Kirche von Jan van Eyck, zwei männliche Bildnisse von Holbein, die Studie zu dem Engelsturz von Rubens, die köstlichen kleinen Landschaften, von den beiden van der Meer, Jakob Ruysdael, A. van der Neer, die beiden Stifterportraits von de Keyzer, ein Portrait von Velazquez und zwei Rembrandt's namhaft machen wollen. Auch andere hiesige und sonstige

*) Mitglieder der Jury sind: Prof. Ed. Schleich als Vorstand, Prof. Knoll als Schriftführer, Oberbaurath Ziebland, Prof. Frhr. v. Ramberg, Prof. Widnmann, die Maler Viktor Müller, Lindenschmit, Fr. Voltz, Wilh. Dietz, Ebert, Reinhardt, Seb. Zimmermann und Kupferstecher Preisel.

deutsche Privatsammlungen und Galerien sind mit beachtenswerthen Werken vertreten. Daß man bei längerer Vorbereitung und sorgfältiger Sichtung noch weit Schöneres und Gediegeneres hätte leisten können, liegt allerdings nun wohl für jeden Unbefangenen zu Tage. Verschiedene Mängel der Anordnung konnten erst während der Ausstellung beseitigt werden. An Stelle eines Katalogs muß vorerst ein mageres provisorisches Verzeichniß dem Besucher aushelfen. Aber trotz alledem ist das Unternehmen als solches aller Anerkennung werth und der Beachtung der kunstliebenden Besucher Münchens nicht dringend genug zu empfehlen.

Korrespondenzen.

Berlin, Mitte Juli.

A. Seit geraumer Zeit sind einige unsrer tüchtigsten Künstler auf dem Gebiete des Kunstgewerbes thätig, und eine vor längerer Zeit hier veranstaltete Ausstellung von Arbeiten, welche jetzt in Wittenberg sich befinden, zeigte viel Hübsches und Erfreuliches. Namentlich sprach eine Reihe von Arbeiten allgemein an, in denen sich nicht sowohl ein als Leistung auf den ersten Blick imponirender Erfolg, als vielmehr das mit feinem Sinne begabte Streben zeigte, in bescheidenen Proben dem handwerklichen Schaffen neue Aufgaben zu stellen oder den Blick auf längst vergessene Ziele von Neuem zu erschließen. Zu diesen abgestorbenen Zweigen handwerklicher Thätigkeit gehört vor allem — in Deutschland wenigstens — die Gefäßmalerei, wenn man von der eigentlichen Porzellanmalerei absieht. Denn der Schmuck, welchen man gröberem, wohlfeilerem Geräth bei uns zu geben pflegt, erinnert in seiner Erscheinung kaum noch an seine Abstammung von einer einstmals hochberühmten und vielgeübten Kunsttechnik, der Majolikamalerei. In gleicher Weise nun, wie eine Anzahl der in Wittenberg ausgestellten Arbeiten des „Vereins Berliner Künstler," tritt jetzt eine Reihe von Entwürfen zu bemalten Fayencetellern von Moritz Meurer (seit einiger Zeit im hiesigen „Kunstverein" — Unter den Linden — ausgestellt) für jene Aufgabe ein. Es sind im Ganzen 9 Blatt farbig ausgeführter Zeichnungen, deren 8 jedesmal einen vollständig bemalten Teller zeigen, während das neunte allerlei Rand- und Füllungsmuster enthält. Den Boden jedes einzelnen Tellers nimmt eine figürliche Darstellung ein, welche auf den Zweck desselben, soweit es möglich, sich bezieht. Ringsumher zieht sich eine ornamentale Gliederung, von figürlichen Bestandtheilen, menschlichen, thierischen, pflanzlichen Gebilden und Geräthen in der Art unterbrochen, daß diese Gegenstände den Kreis des dekorirten Tellerrandes in einzelne Abschnitte zerlegen und das Ornament sich zweimal oder auch dreimal wiederholt. Der Rhythmus dieser Randarabesken ist auf einigen Tellern ein außerordentlich glücklicher, auf andern treten die theilenden Glieder zu selbständig hervor und stören den ruhigen Fluß der Kreislinie. Die einzelnen Bestandtheile sind durchweg von graziöser, lebendiger Erfindung und, in ihren Uebergängen aus einer Formengattung in die andere, echt künstlerisch komponirt. Am wenigsten dürften die Mittelbilder gefallen; eines derselben (Neptun und Amphitrite, wohl für einen Fischteller bestimmt) ist geradezu unschön; die anderen sind hübsch, zum Theil sogar überaus reizend erfunden, so die je drei schmetterlinggeflügelten nackten Kinder, mit Fackeln, Götterattributen und dgl. in den Händen, welche die Mittelbilder von vier Tellern bilden. Jedoch ist der Künstler, vermuthlich zu Gunsten des dekorativen Charakters dieser Figuren, in seiner unbestimmt, fast nachlässig gehaltenen Zeichnung auf Kosten der Naturwahrheit so weit gegangen, daß oftmals anatomische Fehler der allerbedenklichsten Art begangen sind, während doch bei der präcisesten Haltung der äußeren Umrisse jener Charakter bloß durch breitere Ausführung der Detailformen hinlänglich ausgedrückt werden konnte. Schon die Farbe bietet in diesem Falle ein sehr wirksames Ausdrucksmittel, dessen Bedeutung Meurer denn auch mit feinem Sinne verstanden und zur Geltung gebracht hat. Fast überall erscheinen halbe, gebrochene Töne, welche sanft und angenehm von der Grundfarbe des Gefäßes sich absetzen. Auch die ungebrochenen Lokalfarben weiß der Künstler zu harmonischer Wirkung zu verwenden. Die Möglichkeit dieser durchaus stimmungsvollen, koloristischen Behandlung eines an sich schon farbigen Materials giebt gerade der bemalten Fayence den Vorzug vor dem Porzellan, dessen malerischer Schmuck in den meisten Fällen den Eindruck des willkürlich angehängten Putzes machen wird. Wir können diesen Entwürfen in Bezug auf die Erfindung der Ornamente und die Behandlung der Farbe unsere Bewunderung nicht versagen und zweifeln nicht, daß der Künstler bei fernerer Bebauung eines Gebietes, auf welches sein Talent unverkennbar ihn hinweist, die genannten Mängel wird vermeiden können, welche zu einem großen Theile aus zu starker Betonung der ornamentalen Seite seiner Aufgabe hervorgegangen zu sein scheinen. Wir möchten diesen Blättern einen industriellen Abnehmer wünschen, der die Entwürfe ihrer Bestimmung entgegenführen kann, nicht einen kaufenden Liebhaber, der sie für sich behält, und würden uns freuen, seiner Zeit über ihren Verbleib in jenem Sinne berichten zu können.

Stockholm, im Juli 1869.

„Der erste nordische Künstlertag" trat in Gothenburg am 14. Juni zusammen unter den Auspicien und in Gegenwart des Königs von Schweden und Norwegen, Karl's XV., der, selbst ein bewährter Künstler, sich hier in die Reihe der tagenden Künstler und Kunstfreunde auf-

nehmen ließ. — Der Landeshauptmann Graf Ehrensvärd, ein Enkel des schwedischen Kunstforschers Karl August Ehrensvärd, der Gustav's III. Wegweiser in Italien war, eröffnete die Zusammenkunft und wurde zum Präses erwählt. — Der Vicepräsidenten waren drei: für Schweden Prof. J. Boklund, Direktor der Kunstakademie zu Stockholm, für Dänemark Prof. Wilh. Gertner und für Norwegen Prof. Hans Gude, der aus Karlsruhe zu dem Künstlertage herüber gekommen war. Die Fragen, welche diesmal der Versammlung vorgelegt wurden, waren von dem in Gothenburg gelegentlich zusammengetretenen Comité aufgesetzt und enthielten Einiges, was besser außer Berathung geblieben wäre; was von Bedeutung war, kann in folgende Punkte, die alle einer durchgreifenden Verhandlung unterworfen wurden, zusammengefaßt werden:

1. Inwiefern kann man aus den noch vorhandenen Monumenten einer alten nordischen Baukunst (speziell Holzbaukunst) auf selbstständige Entwickelung der nordischen Baukunst hoffen" — eine Frage, die durch sehr anziehende, und glücklich entworfene Projekte des in Gothenburg wohnhaften Architekten Gegerfelt praktisch und von dem ersten Architekten Schwedens, Prof. Scholander, durch einen Vortrag beantwortetet wurde, der freilich die Hoffnungen auf ein sehr geringes Maß beschränkte.

2. Wiefern kann eine selbständige nordische Bildhauerkunst aus den Sagen, der Geschichte, dem Leben und und dem Volkstypus des Nordens sich entwickeln, eine Frage, die von Dr. Sohlman durch eine Hinweisung auf die Werke eines Fogelberg, Quarnström und Molin beantwortet wurde.

3. Durch welche Mittel hat man die Anwendung der Kunst im täglichen Leben zu erstreben? wurde mit 4: Wie kann man am kräftigsten den Massen Würdigung der Kunst und Interesse an der Kunst beibringen? zusammengeschlagen, indem Prof. L. Dietrichson diese zwei Fragen in einem längeren Vortrage beantwortete, worin er die Hebung der Kunstindustrie durch Industrielotterien, die allgemeine Gratiseröffnung der Museen, die Errichtung von Kunstvereinen, die universelle Bildung der Künstler und die Förderung monumentaler Aufgaben als wirksame Mittel empfahl.

5. Ueber den Einfluß der Kunstvereine auf die bildende Kunst und über eine gegenseitige Annäherung und Verbindung der Kunstvereine der drei skandinavischen Reiche sprach der Landschaftsmaler, Prof. Eduard Bergh.

Schließlich bildete sich eine Sektion für Beantwortung der den Zeichenunterricht in den Schulen betreffenden Fragen. Sämmtliche Fragen riefen längere Diskussionen hervor. Der König wohnte den Verhandlungen der zwei ersten Tage bei. Am vierten Tage machten die Theilnehmer einen Ausflug per Dampfschiff nach den berühmten Trollhättawasserfällen und dem Trollhättakanal. Aus Düsseldorf waren die meisten daselbst wohnenden nordischen Künstler eingetroffen. Die Schweden waren natürlich am zahlreichsten repräsentirt, dann die Dänen, am wenigsten die Norweger.

Mit dem Künstlertage wurde auch eine Ausstellung von Gemälden der Künstler aus allen drei Nationen eröffnet, 565 Nummern umfassend. Unter diesen Gemälden heben wir hervor: drei Landschaften des Königs Karl, sechs Landschaften von Eduard Bergh (Schweden), ein Genrebild von Karl Bloch (Dänemark), vier Stillleben von Böe (Norwegen) zwei Genrebilder von Fagerlin in Düsseldorf (Schweden), fünf Portraits von W. Gertner (Dänemark), drei Landschaften von Gude, unter denen kein neues, als Hochzeitsgeschenk für die Prinzessin Louise von norwegischen Damen bestelltes Gemälde: „Eine Wallfischfängerbrigg in den heimatlichen Hafen einsegelnd," vier Arbeiten von Elisabeth Jerichau-Baumann, darunter „Schiffbrüchige auf der Westküste Jütlands," ein Bild von ausgezeichneter Ausführung und großartiger Auffassung, aber bei alledem etwas prätentiös sowohl in der Haltung als auch im Preise (18000 Rthlr. schw. = 6750 Thlr. preuß.), fünf Arbeiten von Amalia Lindegren, drei von Malmström, zwei Marinebilder von Wilh. Melby, zwei Bilder von Tidemand, unter denen „die Brautkrone der Großmutter" für die Prinzessin Louise bestellt war.

Der Hofmaler Saloman, der, in Gothenburg wohnhaft, diese Ausstellung hauptsächlich arrangirte, hat sich dadurch ein großes Verdienst um die Stadt erworben, die nunmehr den ganzen Sommer hindurch von zahlreichen Reisenden besucht wird. Auch hat der König sowohl ihn als auch den Architekten Gegerfelt zum Ritter des Wasaordens ernannt. Ehe der Künstlertag seine Verhandlungen schloß, wurden mehrere Beschlüsse gefaßt: Eine Petition soll den Regierungen aller drei Reiche übergeben werden, in der es als wünschenswerth hervorgehoben wird, daß die öffentlichen Mittel, die zu Einkäufen einheimischer Werke für die Museen bewilligt sind, sich auch auf Kunstwerke der zwei anderen Reiche erstrecken dürfen; ein Verein für Bewahrung nordischer Alterthümer soll in Stockholm gestiftet werden, u. m. dergl.

Uebrigens hat das Kunstleben in Stockholm für die Sommermonate ganz aufgehört, die Maler befinden sich fast sämmtlich auf Studienreisen im Gebirg oder am Meer, nachdem sie ein Album als Hochzeitsgabe für die Prinzessin Louise vollendet haben, in welchem sich mehrere sehr werthvolle Blätter befinden. Zu demselben Zweck hat der Bildhauer Prof. Molin einen Tafelaufsatz modellirt, der jetzt in Silber ausgeführt wird und „die drei Nornen" vorstellt. Der Fuß enthält ein Basrelief: „Die Freude der Götter in Walhal, als Idun von Jotunheim zurückkehrte."

Das Nationalmuseum in Stockholm erfreut sich jetzt nach seiner vollständigen Eröffnung zahlreicher Besucher; zwei bis drei Tage der Woche geht die Zahl der Be-

suchenden bis auf Tausend, Sonntags wohl bis an 1500. Ich hoffe in einer nicht zu fernen Zukunft Ihnen eine etwas ausführlichere Schilderung dieser in mehrfacher Beziehung merkwürdigen Sammlung geben zu können.

L. D.

Nekrologe.

Heinrich Max Imhof, unter den Bildhauern, welche die Schweiz in neuerer Zeit hervorgebracht, einer der bedeutendsten, schied am 4. Mai d. J. in Rom aus dem Leben. Aus einer kleinen Ortschaft im Kanton Uri stammend, wo er am 14. Mai 1798 geboren wurde, hatte er das Glück, in dem Lehrer der Volksschule, die er als Knabe besuchte, einen väterlichen Freund zu finden, der, selbst ein Stück von einem Künstler, dem früh sich zeigenden Talente sein ganzes Interesse zuwandte. Schon früh begann der Bildhauer sich in Imhof zu regen, indem er aus Holz allerlei zierliche Geräthschaften schnitzte und durch Verkauf derselben sich einen kleinen Verdienst zu erwerben wußte. Sein erster Lehrmeister in der Bildnerei war Franz Abart in Krens in Unterwalden, welcher u. A. die Bären auf dem Murtener Thor in Bern angefertigt hat. Sodann fand er einen eifrigen Gönner an Dr. Ebel, dem bekannten schweizerischen Topographen, von welchem er im Jahre 1818 an den damals die Schweiz bereisenden Kronprinzen von Preußen, nachmaligen König Friedrich Wilhelm IV., empfohlen wurde. Dieser bestellte bei ihm seine Büste in Alabaster, die Imhof, da sie zur Zufriedenheit ausfiel, noch zweimal wiederholen mußte. Kurze Zeit darauf nahm sich seiner die Fürstin Karoline Schaumburg-Lippe an und vermittelte 1820 seine Aufnahme in die Werkstatt Dannecker's in Stuttgart, bei welchem Meister er seine eigentliche Ausbildung erhielt und bis zum Jahre 1824 verblieb, um nunmehr den langgehegten Wunsch, die Kunstschätze Roms kennen zu lernen und womöglich bei Thorwaldsen Aufnahme zu finden, zur Ausführung zu bringen. Die edelmüthige Unterstützung, die ihm sein Gönner Ebel zu Theil werden ließ, machte ihm die Erfüllung dieses Wunsches leicht. Er arbeitete eine Zeit lang unter Thorwaldsen's Leitung und trat 1826 zuerst mit einer selbständigen Schöpfung: „Amor und Psyche“ hervor, einem Basrelief, welches er seinem Beschützer Dr. Ebel zum Geschenk machte. Von dieser Zeit an genoß er eines steigenden Künstlerrufes, und die Aufträge, welche er von dem Kronprinzen von Preußen und dem Könige Ludwig erhielt, zogen bald eine Reihe von Bestellungen nach sich, die seine ganze Thätigkeit in Anspruch nahmen. Für Ersteren führte er einen David mit dem Haupte Goliath's aus, für Letzteren die Büsten Maximilian's I. und Joh. Reuchlin's, beide für die Walhalla bestimmt. Im Jahre 1836 folgte er einem Rufe des Königs Otto nach Athen; doch war seines Bleibens dort nicht lange, da ihm Athen keinen Ersatz für Rom bieten konnte. Hierher zurückgekehrt begann er eine Anzahl alttestamentarischer Gestalten in Marmor auszuführen, den Knaben David mit der Harfe (für Rücker in Hamburg), die Rebekka (für Graf Sudhof und eine Wiederholung für Lord Thousent), Hagar und Ismael (für den Herzog von Leuchtenberg), Tobias mit dem Engel, Ruth, die Mutter Mosis, das Kind aussetzend, welche Gruppe der Kaiser von Rußland erwarb. Eine Wiederholung dieses Hauptwerkes kam in den Besitz des Oberst Gautier in Genf. Neben diesen und anderen der biblischen Erzählung entnommenen Figuren und Gruppen, von denen noch „Mirjam“ und „Jakob um Rahel werbend“ erwähnt sein mag, schuf er auch eine Anzahl Bildwerke, deren Stoffe er der griechischen Mythologie entnahm, so Eurydice, vor der Schlange fliehend, Amor und Hebe, Amor mit Merkur ringend u. s. w. Eins seiner besten Werke, die überlebensgroße Gestalt der Eva, schmückt den Bundespalast zu Bern. Außer einem kurzen Aufenthalt in Zürich, wo er sich während der Besetzung Rom's durch die Franzosen seiner Gattin verband, blieb er in Rom seßhaft und arbeitete bis zu seinem Tode rüstig und mit ungeschwächter Kraft. Seine letzte Arbeit war ein Entwurf zu dem für Altorf bestimmten Telldenkmal.

A. **Hermine Stilke.** Unter den Frauen, welche im Sinne des Zeitgeschmackes die Blumenmalerei zu der symbolisch-schmückenden Begleiterin von Schrift und Wort um- und auszugestalten suchten, nahm Hermine Stilke wohl die erste Stelle ein. Ihre Albums und Albumblätter geistlichen und weltlichen Inhalts, zu deren Schmuck sie Frucht und Blume, Blatt und Arabeske, sogar Landschaftliches in sinniger und meist auch geschmackvoller Weise verwendete, sind gesuchte und weithin bekannte Genossen einsamer und geselliger Stunden geworden, so daß es nicht nöthig scheint, an ihre Hauptwerke hier noch einmal zu erinnern. Wenn gleich diese allgemeine Werthschätzung ihrer Produkte keineswegs ein unverfänglicher Maßstab für die Beurtheilung ihrer künstlerischen Leistungen ist, so muß doch zugestanden werden, daß sie ihres Rufes und Ruhmes nicht mit Unrecht genoß. Denn ernstes, eifriges Streben und der Sinn für das Maßvolle bewahrten sie vor den vielfach geschmacklosen Ausartungen einer nichts weniger als künstlerischen Phantasie, welche viele ihrer Kunstgenossinnen nur zu oft auf die bedenklichsten Wege führten und führen. Dazu hatte sie früher eine strenge Schule in der Ornamentik mittelalterlicher Initialen und Schriftarabesken durchgemacht, deren formgerechte Herstellung und sinnvolle Anwendung lange Zeit ihre Thätigkeit in Anspruch genommen hatte. Erst später, als sie von Düsseldorf nach Berlin übersiedelte, in den letzten zwanzig Jahren namentlich ihres Lebens, wandte sie mehr und mehr sich der naturalistischen Dekoration zu, und dieser Umschwung begründete ihren Ruhm im größeren Publikum. Außerdem führte ihr das Kunstschaffen einen weiten und reichen Kreis persönlicher Beziehungen zu, in dessen Mitte sie als Lehrerin und Freundin Liebe und Achtung genoß. So wird denn unzähligen Freunden und Bekannten ihr Andenken theuer bleiben. — Sie starb am 23. Mai dieses Jahres zu Berlin in ihrem 59. Lebensjahre, nachdem ihr Mann (Hermann Stilke, als Schüler von Cornelius in Düsseldorf und München gebildet und als Historienmaler bekannt) bereits seit mehreren Jahren ihr vorangegangen war.

Personal-Nachrichten.

Die königliche Akademie der Künste zu Berlin hat in ihren Plenar-Versammlungen vom 30. April und 7. Mai d. J., nachstehende Künstler zu ihren Mitgliedern gewählt und sind dieselben durch ministerielle Verfügung bestätigt worden:

A. Zu ordentlichen einheimischen Mitgliedern: 1) Genremaler Amberg. 2) Historien- und Bildnißmaler Oskar Begas, Professor. 3) Thiermaler Brendel. 4) Zeichner und Maler

Ludwig Burger. 5) Schlachtenmaler Bleibtreu. 6) Historienmaler Henneberg. 7) Historienmaler Hermann, Professor. 8) Landschafts- und Marinemaler Hoguet. 9) Genremaler Paul Meyerheim. 10) Historienmaler G. Spangenberg. 11) Bildhauer Hugo Hagen, Professor. 12) Bildhauer C. Möller, Professor. 13) Bildhauer Reinhold Begas, Professor. 14) Baumeister Karl v. Diebitsch. 15) Baurath Waesemann. 16) Litbograph und Maler Gustav Feckert. 17) Kupferstecher August Hoffmann, Professor. — B. Zu ordentlichen auswärtigen Mitgliedern: 1) Landschaftsmaler Oswald Achenbach in Düsseldorf. 2) Landschaftsmaler Behrendsen in Königsberg in Preußen, Professor. 3) Schlachtenmaler Horschelt in München, Professor. 4) Landschaftsmaler Graf v. Kalkreuth in Weimar, Direktor. 5) Historienmaler Baron Leys in Brüssel. 6) Genremaler Meissonier in Paris. 7) Historienmaler Pauwels in Weimar, Professor. 8) Historienmaler Karl v. Piloty in München, Professor. 9) Landschaftsmaler Preller in Weimar, Professor. 10) Landschaftsmaler Ruths in Hamburg. 11) Landschaftsmaler Max Schmidt in Weimar, Professor. 12) Genremaler W. Sohn in Düsseldorf, Professor. 13) Thiermaler F. Voltz in München. 14) Landschaftsmaler A. Weber in Düsseldorf, Professor. 15) Bildhauer Guillaume in Paris, Direktor der Abtheilung der kaiserlichen Akademie der Künste für Skulptur. 16) Bildhauer Ed. von der Launitz in Frankfurt a. M., Professor. 17) Bildhauer Ed. Müller aus Coburg, in Rom. 18) Bildhauer Joh. Schilling in Dresden, Professor. 19) Architekt Gustav Eberhard in Gotha, Regierungs- und Baurath. 20) Architekt Ferstel in Wien. 21) Architekt Hansen in Wien. 22) Kupferstecher Jordan in Petersburg, kaiserlich russischer Staatsrath. 23) Komponist Richard Wagner in München. — C. Zum Ehrenmitgliede: Rittergutsbesitzer v. Fahrenheid in Beynuhnen.

B. **Der Architekturmaler Professor C. E. Conrad in Düsseldorf** hat vom Papste Pius IX. die große goldene Verdienstmedaille erhalten.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Herr Ed. Schulte in Düsseldorf** hat für seine „Permanente Kunstausstellung" einige vorzügliche neue Gemälde als Stammbilder angeschafft. Besondere Anerkennung verdienen darunter zwei italienische Landschaften von Oswald Achenbach, welche alle trefflichen Eigenschaften dieses Meisters offenbaren. Auch seine Ansicht des Pilatus in der Schweiz, sowie eine Westfälische Mühle bei aufziehendem Gewitter seines Bruders Andreas Achenbach finden lebhaften Beifall und unter den nur kurze Zeit ausgestellten Neuigkeiten fesselte namentlich ein Thierstück von Kröner, dem sich rühmenswerthe Genrebilder von Bosch, Geselschap, Böttcher und Salentin anschlossen. Im Portraitfach verdiente das Bildniß Karl Sohn's um so mehr Bewunderung als es von seinem Sohne Richard Sohn nur nach einer Photographie gemalt war, den verewigten Meister aber so treffend wiedergab, wie man es nur wünschen konnte. Ein männliches Bildniß von Röting stand demselben auf's Würdigste zur Seite und Landschaften von Ebel, Burnier, Albert Hertel, Herzog u. A. vervollständigten die Zahl der neuen Werke, von denen wohl das meiste Interesse ein großes Schlachtenbild W. Camphausen's erregte, welches die Eroberung einer österreichischen Standarte im Reitergefecht von Nachod höchst lebendig zur Anschauung brachte. Dasselbe ist im Auftrage des Kronprinzen von Preußen gemalt.

W. S. **Ein Bild von Velazquez** ist der alten Pinakothek zu München einverleibt worden. Es stellt die kleine Infantin Maria Anna in ganzer Figur auf einem Teppich stehend vor und ist bezeichnet: Maria Anna Philippi IV. Hispaniae Regis Filia. Das Bild war im Schleißheimer Depot und stammt aus dem Schlosse zu Dachau, dessen Inventarbezeichnung es hinten trägt. Auch ein schöner J. D. de Heem (bez. J. D. Heem f. 1653) und ein feiner van Goyen sind aus der Schleißheimer Galerie in die Pinakothek gekommen.

W. S. **Die Stadt Speyer** in der Rheinpfalz wird demnächst eine Filialgemäldegalerie erhalten. Die betreffenden Bilder sind bereits ausgesucht. Sie stammen zum größten Theil aus der aufgelösten Sammlung des Landauer Brüderhauses in Nürnberg her, soweit die Bilder Staatseigenthum waren. Andere Stücke dieser Sammlung sind dagegen in der alten Pinakothek zu München und Galerie zu Schleißheim aufgestellt. Wie man vernimmt, soll Lindau am Bodensee die nächste Stadt sein, die eine ähnliche Galerie erhält.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. **Aus Düsseldorf.** Das große Wandgemälde, welches Albert Baur im Auftrage des preußischen Kultusministeriums für den Schwurgerichtssaal zu Elberfeld auszuführen hatte, ist nunmehr vollendet. Es behandelt eine Episode aus dem jüngsten Gericht mit besonderer Beziehung auf das Schwurgericht, und demgemäß sehen wir die dem letzteren zur Beurtheilung anheimfallenden Vergehen durch die Gestalten der Verworfenen charakterisirt. Diese werden von dem in der Mitte thronenden Heiland mit einer Handbewegung von den Guten gesondert, welche durch Figuren dargestellt erscheinen, die ähnliche Vergehen begangen, wie David (Mord), Magdalena (Unsittlichkeit), Petrus (Verrath), Adam und Eva (Gesetzesübertretung und Diebstahl), aber auf Erden gesühnt haben und somit einen glücklich gewählten Gegensatz zu der andern Gruppe bilden. Die Komposition ist in großem Stile gehalten und bekundet von Neuem Baur's bedeutendes Talent, während auch in der malerischen Ausführung in matten Oel-Wachsfarben das Streben nach möglichst koloristischer Wirkung unverkennbar ist. Hierdurch aber entsteht ein gewisser Zwiespalt zwischen stilisirter Auffassung und realistischer Darstellung, der nicht ganz ausgeglichen erscheint und der den Gesammteindruck einigermaßen schwächt, obgleich das Bild immerhin als ein höchst schätzenswerthes monumentales Kunstwerk anerkannt zu werden verdient. — Sehr interessant ist auch ein neues Gemälde Theodor Mintrop's, welches auf Goldgrund ausgeführt in allegorischer Komposition eine geistreiche Versinnbildlichung des Maiweins durch reizende Kinder- und Elfengestalten zur Anschauung bringt. In sinnreichen Gruppirungen sehen wir dieselben theils mit der Bereitung des Getränkes beschäftigt, theils dessen Wirkung vom höchsten Entzücken bis zur einschläfernden Abspannung spiegeln, während sich Malerei und Poesie durch den ihnen gereichten Becher zu neuen Schöpfungen begeistern lassen und der Frühling als Spender des Waldmeisters am untern Ende des phantasievollen Bildes thront. Eine Vervielfältigung desselben in Farbendruck dürfte zu empfehlen sein und in allen Kreisen vielen Anklang finden. Gegenwärtig ist Mintrop mit einem größeren Werke beschäftigt, zu dessen Ausführung ihm der Geh. Commerzienrath Deichmann in Köln den Auftrag ertheilt hat. Es soll zur Ausschmückung eines Musikzimmers in dessen kostbarem neuen Hause dienen und umfaßt ein großes Deckengemälde und drei in verschiedene Felder getheilte Friese. Das erstere zeigt uns den im goldenen Sonnenwagen dahin fahrenden Apollo, den die Horen in schwebendem Reigen umgeben, während vor den vier feurigen Sonnenrossen Aurora als freudenbringende Lichtspenderin dem Gotte voran eilt; unter diesem erblicken wir die romantischen Ufer des Rheines, die durch zwei allegorische Gestalten belebt werden, welche Malerei und Poesie in sinniger Weise personifiziren. Um dies mit dichterischem Schwunge komponirte Mittelbild reihen sich vier kleine Felder, die in glücklichem Gegensatz dazu anmuthige Kinderhumoresken enthalten, in welchen kleine pausbackige Musikanten spielend, tanzend und singend zur Anschauung gebracht werden. Die Friese, die sich unter dem Deckengemälde an den drei Wänden hinziehen, schildern an der Hauptwand die vier verschiedenen Gattungen der Musik auf ebenso geistvolle wie zutreffende Weise. Die dramatische eröffnet den Reigen, die kirchliche, die lyrische und die Tanzmusik schließen sich an und eine Menge Figuren erläutert die mancherlei Beziehungen zu Opern, Oratorien, Volks- und Liebesliedern, Tänzen u. s. w., so daß der Beschauer sofort ein klares Bild des Gegenstandes bekommt. Die Friese der einen Seitenwand zerfallen in vier kleinere und ein Hauptbild, und zeigen in Scenen aus dem Leben Apollo's die Entwickelung der Kunst und der Kultur im Allgemeinen. Da sehen wir den Gott mit den Musen auf dem Parnaß, die er durch sein Spiel entzückt, dann finden wir ihn, wie er den staunenden Hirten erscheint, wie er die Griechen unterweist, Städte zu bauen, und wie er sie lehrt, den Bogen zu handhaben, während die gegenüberstehenden Gemälde den Thaten des Orpheus gewidmet sind. Im ersten Bild legen sich die wilden Thiere, von seinem Gesang bezähmt, ihm zu Füßen, und Alles

staunt ob seiner hohen Kunst, welche selbst die rohe Kraft zu zügeln vermag. Das folgende Feld zeigt uns die Entführung der Eurydice durch Hermes und im Hintergrund den verzweiflungsvollen Orpheus, dessen Fahrt zur Unterwelt uns das dritte Bild vorführt, auf welchem wir ihn im Kahn erblicken, von Merkur begleitet und von Amor mit leuchtender Fackel geführt. Nach der Besiegung der Sirenen durch seinen Gesang, welche das vierte Feld schildert, sehen wir ihn im größeren Mittelbild am Ziele angelangt vor dem Throne Pluto's knien, der mit Proserpina entzückt seinem Gesange lauscht, umgeben von den Parzen und anderen beziehungsreichen Figuren, in denen sich überall der tiefste Eindruck wahrnehmen läßt. Die vierte Wand endlich, welche sich über den Fenstern befindet, soll nur zwei Eckbilder erhalten, die Orpheus auf dem Panther und Apollo auf dem Greif reitend veranschaulichen. Das Werk gereicht dem Künstler wie dem Besteller zur Ehre, und wir möchten nur wünschen, daß recht viele reiche Kunstfreunde, dem rühmlichen Beispiele des letzteren folgend, ihre Säle auf ähnliche Weise zu schmücken sich angelegen sein ließen.

A. v. Z. **Zur Goethe-Büste von Trippel.** In Nr. 173 der Allg. Zeitung (Außerord. Beilage) bespricht ein Korrespondent aus Karlsruhe die neuerlich durch A. Donndorf in Dresden hergestellten Abgüsse von Trippel's Marmorbüste in der Grh. Bibliothek zu Weimar und begeht dabei den Irrthum, auf Grund einer ungenauen Notiz in H. J. Keßler's „Gedenkblättern an Goethe", Frankf. 1845, die Tieck'sche Kopie für das Original von Trippel zu nehmen, welches sich im fürstlichen Schloß zu Waldeck, der ebenfalls von Trippel ausgeführten Büste Friedrichs d. G. gegenüber aufgestellt befinden soll. — In Nr. 153 der „Weimar'schen Zeitung" wird dies von A. S. (Schöll) berichtigt unter folgender Mittheilung: „Goethe hatte, als Trippel seine Büste für den Fürsten von Waldeck zur Bewunderung aller, die sie sahen, modellirte, den Wunsch, einen Abguß nach Weimar zu fördern, Herzog Karl August aber bestellte, während Goethe noch in Rom war und vor Ablieferung des Marmors nach Waldeck die gleiche Büste bei Trippel in Marmor und sie ist von diesem unmittelbar nach oder gleichzeitig mit jener ausgeführt worden. — — Trippel hat also in den Jahren 1787 bis 89 Goethe's Büste zweimal in Marmor ausgeführt, einmal für Waldeck zum Pendant seiner Marmorbüste Friedrich's d. Gr., sodann für Weimar als Pendant seiner Marmorbüste Herder's."

Das Weimar'sche Exemplar trägt die Inschrift:

ALEX^{r}: TRIPPEL.
FECIT. IN ROMA.
1790.

Wahrscheinlich wird das Arolsener ebenfalls bezeichnet sein und sollten diese Zeilen einem dortigen Kunstfreund zu Gesicht kommen, so möge er freundlichst eine genaue Abschrift derselben an die Redaktion einsenden, damit ein noch nicht 100 Jahr altes Skulpturwerk vor mißverständlichen Bestimmungen bewahrt bleibe, welche ungenaue Beobachtung bereits daran geknüpft hat.

B. **Das Curatorium der Realschule in Essen** beabsichtigt, die Aula derselben mit Wandgemälden schmücken zu lassen und hat sich dieserhalb an den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen gewandt, der nun das Weitere veranlassen wird.

Makart's „Pest in Florenz" findet aus Anlaß seiner Ausstellung in Köln durch den bekannten Kunstreferenten der Kölnischen Zeitung eine sehr eingehende Würdigung, deren Schluß wir hier reproduciren wollen: „Bei allem Lobe," so heißt es dort (Nr. 187, v. 8. Juli), „das wir dem Meister und dem Werke gern spenden, müssen wir unser Urtheil in dem zusammenfassen, was wir bereits gelegentlich eines früheren großen Werkes desselben Künstlers, der „Modernen Amoretten," auf der allgemeinen deutschen Kunstausstellung des vorigen Jahres in Wien, als unsere Meinung aussprachen: Die Kunst, wie Hr. Makart sie auffaßt und ausübt, ist Dekorationsmalerei, zwar in höchster Vollendung und Ausbildung aber immer doch nur Dekorationsmalerei, höhere Ansprüche erfüllt sie nicht. Wer diesen Meister mit den großen Farbenkünstlern der Glanzperiode der Kunst in Parallele stellt, wie es geschehen ist, täuscht sich und schädigt ihn; wer diese Kunstweise gar als Muster und Vorbild für die fernere Entwickelung unserer deutschen Kunst hinstellen wollte, würde geradezu eine Sünde gegen den heiligen Geist dieser Kunst begehen; nach allem diesem aber würde derjenige, welcher sich nicht an der wundervollen Farbenmusik und Harmonie dieses Bildes erfreuen wollte, sondern sich durch das Verlangen nach strenger Wahrheit oder gar durch die leidige Prüderie der Tagessitte darin stören ließe, künstlerisch gesprochen, ein rechter Philister sein."

—n. **Chenavard's großes Gemälde,** „Divina tragoedia", genannt, welches auf dem diesjährigen Salon zu den am meisten bewunderten und besprochenen Stücken gehörte, aber von ultramontanen Stimmen als eine gemalte Blasphemie verschrieen wurde, ward von seinem Urheber dem Oberintendanten der schönen Künste in Frankreich, Grafen Nieuwerckerke, als Geschenk für den Staat angeboten. Das Geschenk wurde jedoch ohne Angabe der Gründe zurückgewiesen. Es liegt jedoch nahe, an klerikale Einflüsse zu denken, die sich bei dieser Zurückweisung geltend machten, da die Malerei als solche, mag man nun über das Wunderliche des Einfalls, „das Ende aller Religionen" darzustellen, denken wie man will, sich sehr wohl neben vielen von der Staatsbehörde angekauften Bildern im Luxembourg sehen lassen kann. Der Vorfall hat in der französischen Presse von Neuem eine lebhafte Polemik gegen die Allmacht des Grafen Nieuwerckerke wachgerufen, zumal da man sich erinnert, daß auch die achtzehn Karton's Chenavard's zur „Geschichte der Menschheit", einst zur Ausführung im Pantheon bestimmt, von der maßgebenden Behörde zusammengerollt in einen Winkel gesteckt wurden und noch immer ihrer endlichen Aufstellung harren. Möglich, daß die frische politische Strömung in Frankreich auch dem „pouvoir personel" auf dem Gebiete der Kunstangelegenheiten ein glückliches Ende bereitet.

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Centralcommission. Juli—Aug.
Studien über Befestigungsbauten des Mittelalters. (Fortsetzung.) Von Schulcz Ferencz. (Mit 35 Holzschnitten.) — Ueber ein bei Kustendje gefundenes römisches Militärdiplom. Von Dr. Fr. Kenner. — Zur Literatur der christlichen Archäologie. Von Dr. Messmer. — Die Reliquienschreine in der Neuklosterkirche zu Wiener-Neustadt. (Mit 1 Holzschnitt.) — Das apostolische Kreuz im Graner Domschatze. (Mit 1 Holzschnitt.) — Ueber die Regeneration der Heraldik und den gegenwärtigen Standpunkt dieser Wissenschaft. (Schluss.) Von Dr. Ernst Edler von Franzenshuld. — Mittelalterlicher Brunnen zu St. Wolfgang. (Mit 3 Holzschnitten.) — Aus dem k. bayerischen Nationalmuseum ein romanisches Rauchfass. Von Dr. Messmer. (Mit 1 Holzschnitt.) — Die St. Stephans-Capelle zu Börzsöny in Ungarn. Von J. Lippert. (Mit 8 Holzschnitten.) — Ueber die zu Ellenbogen im Bregenzerwalde im Jahre 1816 geborne und zu Berlin 1848 verstorbene Bildhauerin Katharina Felder. Von Dr. Jos. v. Bergmann. — Inschriften auf den Wappenschildern der in den deutschen Orden aufgenommenen Ritter, in der Ordenskirche zu St. Kunigunde am Lech in Grätz. Von Dr. Hönisch. — Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters. — Die Kirchen des Cistercienser-Ordens in Deutschland während des Mittelalters. Von Dr. Karl Lind. (Mit 10 Holzschnitten.)

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 46.
Zwei Erlasse des Handelsministeriums. — Ein Erlass des Finanzministeriums. — Das Kunstleben Wiens im Jahre 1868. — Kunst und Kunstgewerbe im englischen Budget. — Die deutsche Kunst-Industrie auf der Wittenberger Ausstellung. — Arbeiter-Industrie-Ausstellung in Wien. — Das neue Museum in Weimar. — Programm der Zeichen-Akademie für Damen in Berlin. —

Christliches Kunstblatt. Nr. 7.
Glasgemälde nach Pfannschmidt. (Mit Holzschn.) — Die römischen Katakomben, ein Vortrag. — Literatur: Hotho, Geschichte der christl. Malerei; Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei, deutsche Originalausgabe von Max Jordan.

Gewerbehalle. Heft 7.
Ueber Ausschmückung der Decken. Von Val. Teirich. (Mit Illustr.) — Moderne Ornamente für quadratische Füllungen; gemalte Ornamente für den Eisenbahnwagen des Vicekönigs von Egypten; Blumenvase aus Fayence nebst Details; Harfenköpfe; Pokal für Pius IX., Geschenk der Stadt Rom; Kleiderschrank, Vorhanggalerie und ovaler Tisch; Bestecke in Silber; schmiedeeisernes Fenstergitter aus Eßlingen (17. Jahrh.); Thürenluftöffnung in Schmiedeeisen aus Prag; schmiedeeiserne Fensterfüllung; silberner Handleuchter mit Krystallschale.

Gazette des Beaux-arts. Juli.
Salon de 1869 (2me art.), par M. P. Mantz. (Mit Illustr.) — Gonzales Coques et la famille Ryckaert, par M. Alfr. Michiels. — Exposition de la Royal Academy (mit Illustr.), par M. Ph. Burty. — L'academie de France à Rome (4me article). — Collection de dessins originaux au chateau grand-ducal de Weimar, par M. L. Viardot. —

Chronique des Arts. Nr. 25—28.
Le jubilé de l'académie des Beaux-arts de Düsseldorf. — Napoléon et la Madeleine. — La maison de Plantin à Anvers. — De la publicité donnée aux acquisitons du Ministère des Beaux-arts. — Société française de gravure. — Nécrologie (Aug. Hesse, Mme. Felicité Desportes de la Fosse, L. H. Brevière, Pierre Pons, Alex. N. Picard, Alexis Ghéquier).

Journal des Beaux-arts. Nr. 12. 13.
Le monument Mercator à Rupelmonde. — Exposition de Paris 1869 (suite et fin). — L'art à l'étranger: Chardin. — Journal d'un archéologue: l'homme aux trois oeillets. — Notes et questions: Les frères Peeters, Beschey, inscription au Louvre, un tableau de J. Gossaert.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 64.
Ueber Pyrophotographie. — Aus den Sitzungen der Société française de photographie. — Bilder im sog. Rembrandteffect.

Art-Journal. Juliheft.
The royal accademy exhibition. II. — Burgess Eburneum photographs. — The french annual exhibition of fine art. — Westminster abbey tombs. — Obituary (P. Cunningham; E. W. J Hopley; J. W. Swift; F. Y. Hurlstone). — British artists Nr. 84.: William Cave Thomas. — The South Kensington museum. V. Ornamental iron-work.

Grenzboten. Jahrgang 1869.
Nr. 7. Die römischen Sarkophage. — Nr. 10. Herm. Grimm's Michelangelo in 3. Aufl. — Nr. 16. Ein neuer Vasari (von A. Springer). — Nr. 20. Noch einmal der Hildesheimer Fund. — Nr. 20. Das Dombauprojekt in Berlin. — Nr. 28. Antonello da Messina und sein Bild in Berlin (v. J. A. Crowe).

Fragekasten.*)

1. Ist irgendwo eine Zusammenstellung der alljährlichen Ausgaben der verschiedenen Staaten Deutschlands oder Europa's für Kunstzwecke zu finden?

2. Weiß Jemand Auskunft zu geben über die in Nagler's Künstlerlexikon Bd. 20. S. 298 unter Nr. 39 angeführte Radirung nach Lionardo:
Christuskopf, von E. Keller nach dem Originale kalquirt, und von Mezmacher 1844 radirt, gr. fol?
Ist dieselbe zu haben und zu welchem Preise?

*) Die sich fort und fort mehrenden Anfragen und Bitten um Auskunft veranlassen uns zur Einrichtung eines Fragekastens, da die Redaktion mitunter nicht in der Lage ist, sofort den gewünschten Nachweis zu geben. Eingehende Antworten werden an derselben Stelle veröffentlicht werden. D. Red.

Heft 11 der Zeitschrift nebst Nr. 21 der Kunstchronik wird Freitag den 20. August ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

20. August.



Nr. 21.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Woodbury's photographischer Reliefdruck.

Die Erwartungen, welche man von der kürzlich in diesen Blättern besprochenen Erfindung, von photographischen Negativen Druckplatten herzustellen, von denen sich in großer Menge Abzüge, gleich denen von Stahl- und Kupferplatten, nehmen lassen, scheinen sich bis jetzt nicht erfüllen zu wollen. Wenigstens ist uns nicht bekannt geworden, daß die Albertotypie für Herstellung größerer Auflagen zu allgemeinerer Anwendung gelangt wäre. Wie verlautet, erfordert die Vervielfältigung zu viel Zeit, um, was eine Hauptsache ist, durch Billigkeit die bisherigen Pigmentdruckverfahren zu verdrängen.

Inzwischen ist eine konkurrirende Erfindung des Engländers Woodbury, nach den vorliegenden Leistungen zu urtheilen, so weit vervollkommnet worden, daß sie alle Aussicht hat, eine vollständige Lösung des Problems zu bieten. Die ersten Proben dieses Verfahrens veröffentlichte die „Gazette des Beaux-Arts“ in ihrem Mai- und Junihefte des laufenden Jahrgangs und zwar die Reproduktion eines emaillirten Beckens, eines Oelgemäldes von Ch. Jaque „Rückkehr der Schaafheerde“ und einer Aufnahme nach der Natur „Waldpartie aus Fontainebleau“, welche alle drei den Anforderungen entsprechen, die man an eine photographische Wiedergabe des Urbildes erheben kann. Noch klarer und brillanter erscheint die dem Augustheft der „Photographischen Mittheilungen“ beigegebene Probe nach einem Gemälde von Gérome „der Kleiderhändler“. Da die „Gazette des Beaux-Arts“ über 2200, die „Photographischen Mittheilungen“ an 1500 Auflage haben, so ist somit vollständig dargethan, daß Woodbury's Erfindung sich zur Massenproduction eignet und somit als ein wesentlicher Fortschritt der photographischen Technik zu betrachten ist. In die Praxis eingeführt ist das Woodbury'sche Verfahren durch die weltbekannte Pariser Kunsthandlung von Goupil & Co.

Was die Procedur selbst anlangt, so ist darüber Folgendes zu bemerken. Die Grundlage bildet ein sogenannter Galatinechromatdruck, bei welchem, wie bei Holzschnitten und typographischen Clichés, die Schwärzen erhaben, die Lichtstellen vertieft erscheinen. Von solchem Druck stellt Woodbury einen Abklatsch in Blei mit Hülfe einer hydraulischen Presse her und erhält auf diese Weise eine Druckplatte, bei der, wie beim Kupferstich, die Schwärzen vertieft sind, die Lichter aber auf der Fläche liegen. Diese Platte oder ein galvanischer Abklatsch derselben in Kupfer, wird mit warmer, gefärbter Galatinelösung übergossen und, mit dem Papier belegt, in die Presse gebracht. Die erstarrende Galatinelösung giebt dann auf dem Papiere das Bild mit allen Tonabstufungen wieder. Das feine Papier, auf welchem der Abdruck haftet, ist mit dem stärkeren Kartonpapier, wie bei Abzügen von Kupferplatten auf chinesischem Papier, zusammengewalzt. Bis jetzt ist das Verfahren nur für kleinere Formate anwendbar, ist also in dieser Beziehung immer noch ein beschränktes, wenn auch für viele Zwecke vollkommen ausreichendes und nutzbares Reproduktionsmittel.

Korrespondenz.

Innsbruck, im Juli.

? Südlich von Kaltern steht auf einem Vorsprung des Mittelgebirges die Ruine von Altenburg mit einer Kapelle, deren Vorderseite ein Fresko aus dem vierzehnten Jahrhundert schmückt, die heilige „Kummernuß“ am Kreuz umgeben von vier Heiligen dar-

stellend. Solche Bilder der heiligen Kummernuß, welche lieber einen Bart tragen als einen schönen Prinzen heirathen wollte, begegnet man in Südtirol nicht selten. Wichtiger als dieses Fresko waren die Apostelbilder im Vigiliuskirchlein, welches durch eine tiefe Schlucht von Altenburg getrennt ist. Sie waren es! Leider. Kaiser Joseph ließ die Seelsorge eingehen, das Brauchbare am Gebäude wurde von den Bauern verschleppt, und so ging es dem Verfall entgegen. Und doch war es eine der ältesten Kirchen des Landes, auch historisch von Interesse und für die Kunstgeschichte von Werth. Die Apostel an den beiden Langseiten wurden vom Maler J. Schöpf, den auch Göthe erwähnt, sehr hoch gehalten, und wenn ein Künstler der Zopfzeit altdeutsche Gemälde schätzt, müssen sie immerhin von Bedeutung gewesen sein. Eine Aufschrift sagte: „Ich Thomas Egnolt maler zu Pauls hab an Sct Michls Abant 1440 nach Xti Geburd das Gemäld volbracht.“ Heuer wollte ich diese Gemälde besichtigen, sie waren gänzlich zerstört. So wenig Aufmerksamkeit hat man in Tirol noch immer für alte Reste! Doch ist es in unseren Tagen viel besser geworden.

Eine schöne Zierde hat unser neuer Friedhof, für den die meisten Tiroler Künstler der Gegegenwart ihre besten Werke lieferten, jüngst erhalten; wir meinen das Denkmal des verstorbenen Landeshauptmanns Hieronymus Klebelsberg von Joseph Gasser. Eine Gruppe fast lebensgroßer Gestalten aus weißem matten Kalk stellt den Tod des heiligen Joseph dar. Er liegt, an die Beine des sitzenden Christus mit dem Oberleib gelehnt; das Haupt ist in den Schooß des Erlösers gesunken, der segnend die Hand erhebt. Rechts kniet Maria, eine schöne Frau, in den Zügen des edlen Gesichtes tiefe Empfindung. Der Kopf Joseph's, nach der Todtenmaske des verstorbenen Klebelsberg gearbeitet, zeigt einen edlen Realismus, der bei dem wohlstilisirten Werke nicht stört. Unsere Nazarener können hier lernen, daß sich meisterhafte Technik, Schönheit der Linien und Fülle der Gewandung, die einen menschlichen Leib kleidet und nicht über ein Skelet gehängt ist, gar wohl mit der Heiligkeit kirchlicher Gegenstände verträgt.

Nekrologe.

Oberbaurath Rösner †. Innerhalb weniger Jahre hat der Tod die vier Wiener Architekten abgerufen, welche ein Menschenalter hindurch alles bauten, „was gut und theuer war“, und ihrer Stellung nach berufen gewesen wären, der architektonischen Zukunft Wien's bestimmte Bahnen vorzuzeichnen: Ludwig Förster, Van der Nüll, Siccardsburg und nun Rösner. Diese vier Professoren der Baukunst an der Akademie der Künste theilten in der That Jahrzehnte lang unter sich alle bedeutenderen Aufgaben, welche damals der Architektur in Wien, und — vermöge der Centralisation des Reiches — beinah in ganz Oesterreich gestellt wurden. An steinernen Denkmälern ihrer Thätigkeit gebricht es daher nicht; aber daß sie Schule gemacht, daß ihre Lehre und ihr Beispiel lebendig fortgewirkt hätte, läßt sich eigentlich nur, und auch das nur in beschränktem Maße, von dem mittleren Paare sagen, am wenigsten von Rösner. Ohne wirklich schöpferische Kraft, aber ein solider, gewissenhafter Arbeiter, würde er in einer Zeit mit bestimmt ausgeprägter Richtung gewiß einen Posten in zweiter Reihe ganz tüchtig und ehrenvoll ausgefüllt haben. Aber zu seinem Unheil kam er in eine Periode des Suchens nach einem Stil, für Oesterreich insbesondere die Periode der Auflehnung gegen den nüchterern Klassicismus, und da verlor er Weg und Steg. Was er an Bauwerken hinterläßt, rechfertigt durchaus unsere Auffassung. Noch durch Generationen wird man sich die Johanneskirche in der Leopoldsstadt in Wien als abschreckendes Beispiel der Stilverwirrung und Verirrung zeigen, während die Projekte seines spätern Lebens, z. B. die Kirche in Diakovar in Kroatien, deren Modell vor mehreren Jahren im österreichischen Kunstverein in Wien ausgestellt war, als ganz achtbare Leistungen eines mäßigen Talents erscheinen, welches die Nothwendigkeit erkannt hat, sich streng in vorgeschriebener Bahn zu halten. Die Formen und Verhältnisse der romanischen Kirchenbaukunst waren es, in welche er sich schon in jungen Jahren hineingelebt hatte und die er mit Sicherheit handhabte.

Wer Karl Rösner persönlich gekannt hat, staunt, wenn er dessen Jugendgeschichte vernimmt; denn alles Andere hätte man eher hinter dem stillen, schlichten und, wie sich leicht verrieth, frommen Mann gesucht, als einen ehemaligen Adepten der freien Schauspielkunst. Was ihn dieser zuführte und was ihn derselben entzog, war der Stand seiner Eltern. Beide wirkten an den Wiener Hoftheatern und zum Ueberfluß auch noch ein Bruder der Mutter, letzterer als Dekorationsmaler. Was war natürlicher, als daß auch der junge (19. Juni 1804 geborene) Karl Rösner, der älteste von drei Brüdern, Lust zum Komödiespielen und zum Dekorationsmalen zeigte? Ob auch so entschiedenen Beruf, wie behauptet wird, müssen wir dahingestellt sein lassen: man weiß, was das von Jugend auf genossene Beispiel thut, und findet in dem weiteren Verlauf von Rösner's Leben keinerlei Unterstützung der Annahme, daß die Bretter seine eigentliche Welt gewesen wären. Die Eltern aber erklärten, wie schon viele Tausende von Eltern, der Sohn möge jeden beliebigen Stand ergreifen, nur nicht denjenigen, dessen Schattenseiten sie selbst gründlich kennen gelernt hatten. Rösner wandte sich nun der Baukunst zu, besuchte die Wiener Akademie und konnte 1830 mit einem Stipendium Rom besuchen, wo sich die streng kirchliche Gesinnung bei ihm herausbildete. Nach seiner Rückkehr, 1835, erhielt er eine Professur an der Akademie, an welcher er schon vor seiner Römerfahrt als Lehrer beschäftigt worden war. Die verschiedenen Organisationen, welche er an der Kunstakademie erlebte, veränderten auch seine Stellung an derselben. Ursprünglich lehrte er die Baustile und das Zeichnen von Ornamenten, dann Perspektive, Ornamenten- und Gefäßlehre; die neueste Zerlegung des gesammten Lehrstoffes in zwei Theile, nämlich antike Baukunst und Renaissance einerseits, specifisch christliche Architektur andererseits, und die Besetzung dieser beiden Professuren mit Hansen und Friedrich Schmidt ließ für Rösner nur noch die Perspektive übrig. Während des Interregnums von 1848 bis zu Ernennung Christian Ruben's zum Direktor

versah Rösner die Obliegenheiten des Präsidenten der Akademie. Außerdem war er Kommissionsmitglied und Juror für die Industrie-Ausstellungen in Wien (1845), London (1851) und München (1854) und war vielfach thätig in städtischen Bauangelegenheiten, für Förderung des gewerblichen Unterrichts und für andere gemeinnützige Zwecke. Vielfache Auszeichnungen blieben nicht aus.

Am 13. Juli, auf der Rückreise von dem Badeorte Hall in Oberösterreich, wurde er in Steyr ein Opfer der Bright'schen Nierenkrankheit, an welcher er schon seit längerer Zeit gelitten hatte. Begraben wurde er in Wien. Sein Andenken als Mensch wird von allen, die ihn kannten, in Ehren gehalten. Von seinen Bauten müssen außer den bereits erwähnten noch die Kirchen in der Vorstadt Karolinenthal bei Prag, in Meidling bei Wien und die Kapelle im Wiener Arsenal namhaft gemacht werden.

Hesse, Auguste, geb. zu Paris 1795 und daselbst am 14. Juni verstorben, war ein Zögling seines aus der David'schen Schule hervorgegangenen, aber zu keiner Bedeutung gelangten älteren Bruders Henri und gehörte zu den besseren Meistern der religiösen Malerei des jetzigen Frankreich. Im Jahre 1818 errang er mit einer Darstellung aus Ovid's Metamorphosen „Philemon und Baucis" den römischen Preis und 1838 eine Medaille erster Klasse für sein im Museum zu Amiens befindliches Bild „Mirabeau in der Sitzung der Ständeversammlung vom 23. Juni 1789." Im Luxembourg sieht man von ihm eine „Maria beim Begräbniß Jesu" (1851). Seine Hauptthätigkeit war der Ausmalung verschiedener Pariser Kirchen gewidmet, als Notre-Dame-de-Lorette, Sainte-Elisabeth, Bonne-Nouvelle, St. Eustache etc. Von ihm rührt die Dekoration des Hauptsaales der Festgalerie im Pariser Stadthaus her, die Galerie des Senates schmückte er mit der Darstellung der Promulgirung des Konkordats.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Eduard Hildebrandt. Gedächtnißrede an der, von der deutschen Kunstgenossenschaft und dem Vereine Berliner Künstler am 24. März 1869 in der Singakademie zu Berlin veranstalteten Hildebrandt-Feier von Ludwig Eckardt. Berlin, 1869. Verlag von R. Wagner.

Unter diesem ebenso geschmackvollen wie korrekten Titel ist die bereits erwähnte und in ihren Grundgedanken beleuchtete Eckardt'sche Lobrede auf Eduard Hildebrandt im Druck erschienen. Nicht ihrer Bedeutung wegen, sondern weil ich mich einmal unbedachter Weise anheischig gemacht habe, auf mehrere Punkte des Vortrages zurückzukommen, und ich gleichwohl meine Schilderung Eduard Hildebrandt's nicht durch eine überflüssige Polemik gegen inferiore rhetorische Gauklerstreiche verunzieren wollte, nehme ich hier noch, so unerquicklich für mich und andere diese Vierteljahrswäsche ist, von der Stilübung Notiz. — Um mit der Gründlichkeit des Geschichtschreibers die Genesis des Genies darzulegen, wird zunächst der Einfluß des Geburtsortes Danzig auf den jungen Hildebrandt geschildert. Da ist zuerst das Meer; es weckt Sehnsucht und Wehmuth in ihm, die „Kinder des Meeres, aber auch die ächten Musen des Landschafters; je mächtiger sie ihn erfüllen, um so tiefer trägt er den Horizont in seine Bilder." Eine erklärende Anmerkung ist dieser „tiefen" Stelle leider nicht hinzugefügt. — Dann kommt in der Stadt die alte Architektur; da erbaut sich der Knabe neben dem Artushofe u. s. w. an dem „Remter, der sein hohes Gewölbe von einer Granitsäule tragen läßt"; nämlich in Danzig!! Staunenswerthe Gelehrsamkeit eines ästhetischen Wanderpropheten! — „Welche Eindrücke!" fährt er fort. „Wie herrlich, mit welcher unverkennbaren Liebe giebt er später die Bauten aller Stile, aller Länder wieder! Man kann aus seinen Bildern, deren meisterliche Perspektive sich in den Photographien erst recht erweist, eine Geschichte der Baukunst zusammenstellen." Es wäre für Hildebrandt sicher äußerst vortheilhaft, wenn es der härteste Vorwurf wäre, der ihn mit Recht träfe, daß dies nicht der Fall ist. Behaupten kann es aber doch füglich nur derjenige, der entweder Hildebrandt's ganze Malerei höchstens vom Hörensagen kennt, oder der keine Ahnung hat, was Architektur und ihre Geschichte ist. Da das Erstere bei dem officiellen Gedächtnißredner des Künstlers Angesichts dreier Hildebrandt-Sammlungen eine fast unmögliche Annahme ist, so drängt alles zur zweiten Alternative, die freilich durch die anschauliche Schilderung des „Danziger" Remters kräftig unterstützt wird. — Herr Eckardt citirt dann Humboldt über Hildebrandt. Die Bescheidenheit, andere für sich reden zu lassen, ist rühmlich im höchsten Grade. Wie schwer mag dem Meister der schwungvollen Rede die Anbequemung an die Ausdrucksweise eines gewöhnlichen Sterblichen geworden sein! Da wäre es nur zu wünschen gewesen, daß die angerufene Autorität wenigstens stichhaltiger wäre. Es ist aber leider allbekannt, wie freigebig Humboldt mit seinen Empfehlungen war, so daß er selber ihnen schließlich keinen Werth mehr beilegte und keine mehr gab, wo er sie nicht bloß pro forma geben mußte. Zudem war ihm jene specifische Gönnereitelkeit nicht gerade fremd, die an den Dingen zumeist die eigene Theilnahme bewundert, und sie preist in dem Verhältniß, wie das Maecenatenthum sich Einfluß auf dieselben beimessen kann. Wenn nun noch dazu kommt, daß Humboldt's Kunsturtheil nichts weniger als treffend war, so wird sein Lob beinahe bedenklich. Daß jenes aber wirklich der Fall ist, geht schon aus der angeführten Stelle des Kosmos hervor, die weit mehr auf die Erweiterung des Wissens, des Anschauungskreises, als auf das wahrhaft Künstlerische und Malerische sieht, also doch dem didaktischen Element in der Kunst ein allzugroßes Gewicht beilegt. Zum Ueberfluß könnte ich aus einem mir vorliegenden, „A. v. H." gezeichneten Artikel über einen entsetzlich manieristischen Landschafter, den in Berlin sogenannten „Maler Fürchterlich," der da u. a. als der Ruysdael unseres Jahrhunderts bezeichnet wird, ein paar Kraftstellen als Beleg anführen, wenn ich diese gefällige Schwäche wohlverdienter Vergessenheit zu entreißen keinen Anstand nähme, und es nicht für ausreichend hielte, Herrn Eckardt für den Fall einer auch diesem einmal zu haltenden Gedächtnißrede unschätzbares Material an die Hand gegeben zu haben. — In einer der Chronologie von Hildebrandt's Leben und Werken freilich naiv nicht achtenden Skizze seiner Entwickelung in der „Sturm- und Drang-Periode des Kolorits" — ein vorzüglich treffender Ausdruck, nur daß Hildebrandt nicht wie Goethe, sondern wie Lenz den Sturm durchgemacht hat! — begegnen wir überraschend richtigen Bemerkungen, die aber immer vage hingestellt und, in Floskeldunst gehüllt, die Deutung in jedem Sinne zulassen. „England zeigt ihm — ermunternd und warnend — in Turner einen verwandten Landschafter, der ebenfalls nach Farbe und Lichtwirkung ringt, zuletzt aber mit seinen phantastischen Lichteffekten alle Wirklichkeit unter sich verliert, alle Bestimmtheit der Zeichnung

gegen ein Kolorit der Manier." Hat er sich warnen lassen? Oder klingt das nicht vielmehr wie eine von bimmelnder Schönrednerei befreite Charakteristik Hildebrandt's selbst? Hätte dieser unter seinem Nachlaß gleich Turner ein Bild bezeichnen können, das mit Ehren einen Platz neben Claude Lorrain behauptete? Doch es ist wohl zu viel, überhaupt vorauszusetzen, daß Herrn Eckardt von Turner mehr als der Name bekannt geworden. — „Wie er überhaupt in der Skizze immer am mächtigsten ist," — daher eben die Vorzüglichkeit seiner Aquarellen, die nichts weiter zu sein brauchen, und die Unzulänglichkeit seiner Gemälde, die mehr sein müßten! — „bleibt er auch mit manch späterem Oelbilde hinter der auf der Reise rasch geschaffenen Aquarelle zurück und vermag hier die zarten Nuancen des Himmels und des Wassers nicht ähnlich wiederzugeben." Sehr wahr; aber von solchem Künstler macht man doch nicht solch Aufheben, als hätte er die Kunst aus dem Nichts geschaffen und auf seinen Schultern zu schwindelnden Höhen der Vollendung emporgetragen! — „Sie (die Riesenansicht Madeira's) erhebt sich freilich nicht über die Vedute und hat ihren Werth nur in der Technik." Kleinigkeit! Und auf wie viele seiner Bilder paßt das Urtheil nicht? — Dergleichen bedenkliche Koncessionen, die Hufschläge gleichsam, mit denen der Hippogryph des Lobredners gelegentlich den Boden der Wirklichkeit berührt, müssen alsbald wieder ausgeglichen werden. So heißt es denn: „Er war der Maler des Lichtes. Schon die alten Arier — sahen die Gottheit im Lichte." — Darauf eine gelehrt scheinende Notiz aus der Sprachvergleichung; denn so etwas macht Wirkung! — „Daher zog es den Meister Hildebrandt zum Lichte." — „Effekthascherei nannten sie oft, was — Sie sehen — aus heiligsten Quellen kam. Sie meinten, er kokettire mit dem Lichte, und er betete zu ihm..." (sic!) Sonst hält man allerdings im Allgemeinen dafür, daß der Standpunkt der Feueranbeter kein hoher und zweifellos ein überwundener ist. Jedenfalls hat Hildebrandt die Wahrheit des Goethe'schen Sinnspruches an sich erfahren: „Anbete du das Feuer hundert Jahr, dann fall' hinein, dich frißt's mit Haut und Haar!" — Bald lesen wir: „Seine Technik schreitet bis zum letzten Werke fort." Ist doch nur in sehr bedingter Weise wahr! „Während er früher tiefdunkle Stellen, namentlich Vordergründe brauchte," — d. h. natürliche und erlaubte Mittel anwendete! — „um mit seinem Lichte zu wirken, bedarf er später hierzu immer geringerer (!!) Mittel und weiß noch im Schatten das Licht spielen zu lassen." Das thaten nun freilich die sogenannten Meister des Helldunkels auch schon; nur hatten sie auch Schatten, während Hildebrandt seinem Lichte alle Gegenstände des Anstoßes aus dem Wege räumte und damit auch die Schatten los wurde. — „Er hat das Universum nicht ohne Weihe, aber auch nicht straflos gesehen." „Immer mehr drängte es ihn, fast fieberhaft, die Natur in ihrer Ganzheit zu erfassen. Mit diesem Zuge des Künstlers korrespondirt nur der Zug der ganzen lebenden Menschheit, die Erde mit eisernen Schienen und mit dem beflügelten Drahte zu umspannen, den Begriff der Ferne zu vernichten." (Das tertium comparationis nachzuweisen, wäre wohl einer zierlichen gelehrten Anmerkung werth gewesen!) — „Aehnlich schwebt ihm der Kosmos als Stoff vor, das Ganze der Erscheinungen, nicht die einzelnen." „Nicht weil er den Baum etwa nicht zeichnen könnte — er bewies es in seinen Studienblättern (was?) — oder weil er das Einzelne mißachtet — er that es nie." Und da Herr Eckardt bekanntlich nie Redensarten macht, so ist das Alles richtig und schlagend! — „Aber was ist ihm dieses Einzelding, wenn er ein Stück Weltall, wie Kaulbach ein Stück Weltepoche, in seinen Rahmen zwingen, uns in die Stimmung, dem Universum gegenüber zu stehen, versetzen will?" Man wird sich diese zur rechten Zeit beigefallene Parallelisirung mit Kaulbach gefallen lassen, daraus den Schluß ziehend, daß das vorgebliche Ziel Hildebrandt's ebenso unmöglich, weil unmalerisch gewesen, wie das Kaulbach's, und daß gewisse Leute mit demselben wohlgekräuselten Floskelkram alle möglichen und unmöglichen Wunderdinge in seine Landschaften hinein reden können, wie in Kaulbach's gemalte Kulturgeschichte der Menschheit. — „Er sagte ausdrücklich: Die Natur im Einzelnen nachahmen kann auch die Photographie. Was kann da die Landschaft noch? Sie muß auf das All blicken. So lehrte er. Freilich ein Ziel, das auch zum Scheitern führen kann." Weiß Gott, wir haben's erlebt! Und wohin kann eine solche fixe Idee denn sonst noch führen? Wohin anders hat die verwandte Richtung einen Kaulbach geführt? Die Landschaft hat die Natur nachzuempfinden und nachzubilden, um sich über die Photographie zu stellen, die sie — noch dazu ohne Farbe — blos nachahmt. Aber Stimmung und Komposition waren Hildebrandt's schwächste Seiten. — „An das All erinnert am ehesten das unendliche Meer, die weite Ebene, die Welt des Lichts. Der Wald verengt (!), und der einzelne Baum hemmt den in die Ferne fliegenden Blick." Als wenn die Nähe nicht auch zum All gehörte und es ahnen ließe, und als wenn die weiteste sichtbare Ferne nicht noch immer nur ein beschränkter Bruchtheil des Alls wäre! „Während andere Maler den Baum leicht und schlank halten, dadurch aber ihre Luft schwerer machen (?!), läßt der spätere (?) Hildebrandt eher den Baum, wenn er ihn nicht vermeiden kann (sic! Den Baum zu vermeiden, als das Ideal eines Landschafters! Herr Eckardt ist nämlich auch Urheber eines eigenen Systems der Aesthetik; man denke!), schwerer erscheinen, um der goldigen Luft das Leichte in verstärktem Maße zu geben." Armer Kopf, halte noch ein Wenig aus! Wenn die Leute erst auf dem Kopfe gehen, dann wird das vielleicht ihre Logik sein. Die „anderen Maler" machen, wie ich bemerkt zu haben glaube, Luft und Bäume, wie sie sie in der Natur sehen, jene durchsichtig, ungreifbar, klar, diese in fester, solider, wenn auch graziöser Form und als widerstandsfähige Masse. Hildebrandt thürmt seine Luft aus Farbenbergen auf und macht sie dadurch massiv. Da bleibt dann kaum ein Ausweg, als die irdischen Gebilde auf die soliden Formen von Hauklötzen oder Prellpfählen zurückzuführen. Oder vielmehr, um aus diesen trübseligen Versuchen, den Widersinn in Sinn zu verkehren, herauszukommen: Die „anderen Maler" fassen wie Männer die Welt der Erscheinungen in's Auge, um durch ihre Form in ihre Seele zu dringen. Hildebrandt starrt wie ein Kind in das glänzende Licht und weiß von den Dingen weiter nichts, als was das geblendete Auge durch die Nachbilder der Sonne hindurch an phantomartig erscheinenden und wieder verschwindenden Form-Andeutungen weit mehr als Formen erkennen kann. — „Indem er auf das Ganze sah, stellte er auch das Einzelne nur so dar, wie es nach optischen Gesetzen (welchen, wenn's erlaubt ist? Vielleicht beruhen auch diese gar auf „theosophischer" Grundlage?!) im Ganzen erscheint: nachdem er es zuerst ganz genau gemalt hatte, machte er es später in dem

erforderlichen Maße (!!) undeutlich, wie es die Stimmung (?!) des Ganzen forderte. Er ist immer wahr, wenn wir ihn aus dem Ganzen beurtheilen. Wenn er zu jenem Thiermaler (Brendel, wenn ich nicht irre,) der die Beine der Kühe „„unter den Weiden““ zu dick fand, sagen konnte: „„Aber findest Du nicht, daß die Beine der Kühe überhaupt zu dünn sind,““ so beweist auch dieser scheinbar (bloß?!) paradoxe Satz seinen großen Sinn für das Harmonische in der Welt der Erscheinungen.“ — Und ich habe mich zu entschuldigen, daß ich einer Auseinandersetzung, die durch wahre Koboldstreiche von Gedanken- oder vielmehr Wörter-Kombinationen sich in diesen Abgrund von Paradoxie und Widersinn verliert, eine ernsthafte, oder überhaupt eine Betrachtung gewidmet habe. Ich will es auch nimmermehr wieder thun! Nur der Umstand, daß die Glaubensartikel des Hildebrandt-Kultus sich hier in nuce zu einem handlichen Glaubensbekenntniß vereinigt vorfinden und in dieser Fassung von Seiten der Gläubigen staunende Bewunderung, ja selbst rauschenden Beifall bei der Todtenfeier gefunden haben, konnte mich von vornherein dazu veranlassen, diesem Mosaik von Stichwörtern irgend welche Wichtigkeit beizulegen. — Sollen wir uns der unliebsamen Arbeit noch weiter unterziehen? Es sei, um nichts Unvollständiges zu geben. Also noch einige „Gedanken“ des Schlusses! — „Mit diesem Zuge zum Universum tritt er an sein letztes vollendetes Werk. Wie die sixtinische Madonna im Busen Raffael's, ruhte das Meer, das blaue Meer, im Grunde der Seele Hildebrandt's.“ Der Vergleichungspunkt ist natürlich nur in dem Bedürfniß einer schallenden rhetorischen Wendung zu suchen; zwischen dem genialen Impromptu Raffael's und dem studirten, mit Foltern und mit Schrauben hervorgepreßten Parforce-Stück Hildebrandt's, zwischen der absoluten Vollendung der Sixtina und dem glänzenden Fiasco des „blauen Wunders“ ist sonst kein Berührungspunkt. — „Freunde, welche das Werk in den ersten Tagen des Entwurfes gesehen, schwärmen von dieser Rückerinnerung, hinter der das vollendete Werk weit zurückgeblieben sei. Es liegt das schon im Stoffe.“ O über den Meister der Lobrednerei! Man bedenke! Es liegt schon im Stoffe, daß das Hauptwerk eines Künstlerlebens verunglücken muß. Wie viel Theil hat dann die Kunst an der ganzen Richtung und diesem ihrem letzten Ausläufer? In der That, das blaue Meer verhält sich zur landschaftlichen Kunst, wie die Gladiatorenspiele und die Stierkämpfe zur Gymnastik. Der Vergleichungspunkt wird hoffentlich nicht unfindbar sein. — Von der Kunst Hildebrandt's aber sagt Herr Eckardt schließlich: „Er bringt in der schönen Form (gar keine kann nämlich wenigstens nicht unschön sein!) die leuchtende Idee (d. h. die Vorstellung von leuchtenden, glänzenden Naturphänomenen; denn sonst ist doch von „Idee“ bei diesen Bildern keine Rede!). Er haßt eine Kunst, die nur in der Form besteht (darum vermeidet, ja vernichtet er sie; oder wenn „Form“ im Gegensatze zu „Idee“ gesagt sein soll, — worin besteht Hildebrandt's Kunst? Seine grellen Farben sind auch nichts als in diesem Sinne „Form“!), in hübscher Kopie der Wirklichkeit (hübsch und den Schein der Wirklichkeit gebend ist immer noch angenehmer und künstlerischer, als blendend und überraschend bei zweifelhafter Wahrheit!), die in einem seidenen Kleide gipfelt, (das wenigstens vollendet dargestellt werden kann, während die Kunst, die in einer gelben oder rothen Sonnenscheibe gipfelt, immer Nachhülfen von der Phantasie erbetteln muß!), diese Demimonde in der Kunst.“ Das wurde, nicht zu vergessen, vor einer Versammlung gesprochen, deren überwiegender Theil aus Künstlern, darunter vielen Genremalern bestand! Es geht Nichts über die Begeisterung für den Gegenstand, selbst nicht das gewöhnlichste Schicklichkeitsgefühl! — Zum Schluß noch eine Sammlung der historischen und mythischen Analogien, die Herr Eckardt für seinen Helden aufgefunden. Die erstaunliche Reichhaltigkeit dieser Specialsammlung wird einen Begriff davon geben können, wie scharfsinnig Herr Eckardt darin ist, alle Bonmots, Schlagwörter und anderen werthlosen Ballast aufzuheben, der irgend von seinem Wege erreichbar ist, und gelegentlich zur Augenverblendung des „werthgeschätzten“ Publikums, wäre es selbst das der „Metropole der Intelligenz“, verwendbar erscheint. — Also: Nach mannichfachen Gefahren auf der See „betritt der junge Maler, der wie Arion (I.) das Meer zuletzt doch bändigen soll,“ die schottische Küste. In seinem Bilde vom Nordkap ist es, „als ob Ossian (II.) sänge.“ Er entsagt der Ehe für die Kunst, „ein Weltfahrer, ein neuer Odysseus (III.) ohne den Schmerz um die ferne Penelope.“ Er theilt „mit dem alten Hildebrandt (IV.) (sonst wohl ohne t geschrieben!) der deutschen Sage das Loos des Wanderns“, er, „der wie ein zweiter Josua (V.) die Sonne still stehen hieß“, „der in die Ferne greifende Freiligrath (VI.) unter den Malern“, er, das künstlerische Seitenstück zu Alexander von Humboldt (VII.), „Eduard Hildebrandt, der Maler des Kosmos“. — Sapienti sat!

Bruno Meyer.

---

* **Die Vasensammlung der kaiserlichen Ermitage** in St. Petersburg hat nun auch durch L. Stephani einen wissenschaftlichen Katalog erhalten. Den Hauptbestandtheil dieser prachtvollen Sammlung antiker Thongefäße bilden bekanntlich die in Südrußland gemachten Funde, dazu kommen die Erwerbungen aus dem früher Campana'schen und Pizzati'schen Besitz u. v. a. Die Petersburger Vasensammlung ist besonders reich an Gefäßen des vollendetsten Stils und besitzt nicht weniger als 81 Vasen mit Goldverzierungen. Das Verzeichniß will dem Leser nur Thatsächliches, dessen Kenntniß zur wissenschaftlichen Benutzung der Sammlung nöthig ist, und dies so objektiv und vollständig wie möglich bieten. Alles Erklärende ist ausgeschlossen, bis auf die in Parenthese hinzugefügten Eigennamen. Dagegen sind die wichtigere Literatur und der Fundort der Vasen, wo er sich ermitteln ließ, sowie die früheren Besitzer, Maße und Inschriften genau verzeichnet. Ueber die Inschriften und die Gefäßformen belehren außerdem 16 beigegebene Steindrucktafeln.

Chronique belge des arts et de la curiosité betitelt sich ein seit Kurzem in Brüssel wöchentlich erscheinendes Kunstblatt, welches sein Muster nach der Pariser Chronique des Arts und nach unserer Kunstchronik genommen zu haben scheint. So erfreulich es ist, in dieser Zeitschrift auch deutsche Kunst und Kunstliteratur berücksichtigt zu sehen, so möchten wir doch dem Herausgeber empfehlen sich bei den betreffenden Notizen etwas mehr vorzusehen und nicht in die Fußtapfen so mancher französischer Publicisten zu treten, welche die einfachsten deutschen Büchertitel oft auf entsetzliche Weise korrumpiren. Als Kuriosum, wie z. B. mit Burckhardt's Cicerone umgesprungen ist, möge die betreffende Anzeige hier Platz finden:

Ciceroni; répertoire teutonique de l'art italien. On publie une 2e édition de cet ouvrage qui a obtenu un succès mérité. La première partie, consacrée à la peinture, a paru. La fin de l'ouvrage sera donnée au mois de septembre prochain. — Leipzig, Zahn.

Dürer's kleine Passion ist, von dem Kupferstecher und Xylographen C. Deis nachgeschnitten, Ende v. J. in der Krüll'schen Buchhandlung in Eichstätt vollständig erschienen. Diese Nachbildungen können als vortrefflich gelungen allen Freunden deutscher Kunst empfohlen werden; auch der Druck auf bräunlich getontem Papier läßt nichts zu wünschen übrig.

Ergänzungsband zu Fr. Müller's Künstlerlexicon, herausg. v. A. Seubert. In diesem Ergänzungsbande zu dem bekannten, nach mehrfachem Redaktionswechsel von A. Seubert zu Ende geführten Künstlerlexikon sollen Nachträge zu den Artikeln des Hauptwerkes, Resultate neuerer Forschung über ältere Künstler und Thatsächliches in Bezug auf Leben und Wirken der Künstler der Gegenwart, ferner Artikel über neuere, im Hauptwerk noch nicht berücksichtigte Künstler vereinigt werden. Allen Besitzern des Hauptwerkes wird diese zeitgemäße Ergänzung gewiß willkommen sein, zumal sich in jenem bei häufiger Benutzung manche Lücken bemerkbar machen. Das erste soeben ausgegebene Heft, deren im Ganzen drei bis Frühjahr 1870 erscheinen sollen, umfaßt die Buchstaben A—D. (Absalon bis Duprè), und danach scheint es, als würde die Arbeit wohl nicht mit ferneren zwei gleich starken Lieferungen abgethan werden können. Der Verf. hat die neuere Kunstliteratur, namentlich auch Zeitungsnotizen sorgsam benutzt, doch wäre es sehr zu wünschen gewesen, daß die jüngste Literatur Monographien, größere Artikel in Zeitschriften, überall nachgewiesen worden wären. Bei „Bendemann" hätten wohl dessen Fresken in der Aula der Realschule zu Düsseldorf erwähnt, sowie der Niederlegung seines Direktorats gedacht werden können; Bissen's übelberufener Löwe von Idstedt ist nicht zerstört, sondern als Siegestrophäe nach Berlin transportirt worden.

Rudolph Weigels Kunstauction vom 5. Oktober d. J. wird eine Anzahl von Oelgemälden, Bildhauerarbeiten ꝛc. auf den Markt bringen, welche sich ehedem im Besitz des Geheimrath Waagen, Rud. Weigel's, Ed. Helmcke's in Petersburg befanden und zum Theil aus der Sammlung des Schlosses Krummennaab in der bayerischen Oberpfalz stammen. Bemerkenswerth darunter ist besonders eine Madonna, Sandsteinfigur von Tilman Riemenschneider, ziemlich gut erhalten, ein Christus, der die Kinder segnet, von Lucas Cranach, der Raub der Sabinerinnen von J. Rottenhammer, eine als Venus charakterisirte weibliche Figur, dem H. Holbein d. j. zugeschrieben, aber von anderer Hand, eine Dame im Atlaskleid von Const. Netscher u. s. w. Die meisten Gemälde gehören der holländischen und deutschen Schule des 17. Jahrhunderts an. Der Katalog befleißigt sich hinsichtlich der Taufe der Bilder, die von den ehemaligen Besitzern herrührt, einer anerkennenswerthen Ehrlichkeit. Zwei Tage vor der Versteigerung werden die Gemälde im Saale der Buchhändlerbörse ausgestellt.

Konkurrenzen.

G. K. **Vom ungarischen Ministerium für Kultus und Unterricht** wurden kürzlich, unter Beiziehung eines aus Künstlern und Kunstfreunden berufenen Komité's, mehrere Preisaufgaben für historische Kompositionen aus der ungarischen Geschichte ausgeschrieben, und damit zur Hebung der speciell ungarischen Historienmalerei von Staatswegen der erste Schritt gethan. Zur Konkurrenz, welche mit einem Preise von 100 St. k. k. Dukaten, und zwei anderen Accessitpreisen von je 50 St. Dukaten bedacht ist, werden vorläufig nur in Ungarn ansäßige, oder die im Auslande wohnhaften ungarischen Künstler zugelassen. Die Wahl des Stoffes bleibt dem Künstler überlassen; unter gleichen Bedingungen genießen jedoch diejenigen Künstler den Vorzug, welche einen der durch das Komité der Regierung vorgeschlagenen und durch dieselbe veröffentlichten Preisaufgaben zum Gegenstand ihrer Konkursarbeiten erwählt haben. Diese Preisaufgaben sind die folgenden:

1. Die Taufe des h. Stephan, ersten Königs von Ungarn. (Als kulturhistorischer und politischer Wendepunkt im ungarischen Staatsleben des 10. Jahrhunderts.)
2. König Stephan I. wird vor der siegreichen Schlacht gegen den heidnischen Anführer Kupa durch Wenzelin zum Ritter geschlagen.
3. König Ladislaus (der Kumanier genannt) übergiebt nach der Schlacht am Marchfelde seinen Gefangenen, den Sohn König Ottokars von Böhmen an seinen Verbündeten, Kaiser Rudolf v. Habsburg.
4. König Ludwig I. (der Große) empfängt an seinem Hoflager zu Visegrad den Besuch der fremden Fürsten.
5. Fürst Gabriel Bethlen von Siebenbürgen im Kreise seiner Gelehrten zu Nagy-Enyed (Aus dem für den Prunksaal des ung. Akademiepalastes projektirten kulturhistorischen Freskencyklus.)

Als Einlieferungstermin der in Oelfarben 3 W. Fuß breit, in entsprechender Höhe, mit sorgfältiger Berücksichtigung des Zeitcharakters auszuführenden Farbenskizzen ist der letzte April 1870 anberaumt; die Konkursskizzen sind an das Bureau des könig. ung. Ministeriums für Kultus und Unterricht nach Ofen einzusenden. Die rechtzeitig einlangenden Konkursskizzen werden seiner Zeit vor der durch eine besondere Jury vorzunehmenden Preisvertheilung einige Wochen hindurch in Pesth öffentlich ausgestellt werden. Sollte sich die Ausführung der preisgekrönten Skizzen im Großen als wünschenswerth erweisen, so wird die Art und Weise der Ausführung (ob in Oelfarben oder al fresco) sowie auch die Höhe des Honorars durch ein besonderes Abkommen mit dem betreffenden Künstler festgestellt werden. Das Vervielfältigungsrecht der preisgekrönten Farbenskizze bleibt dem Künstler zugesichert. Einfuhrzoll und Transportkosten werden von der k. ung. Regierung vergütet werden.

Personal-Nachrichten.

Hanno Rhomberg, einer der beliebtesten Münchener Genremaler, wurde am 17. Juli zu Walchsee, wo der Künstler seinen Sommeraufenthalt zu nehmen pflegte, todt im Bette gefunden.

Professor Dr. **Julius Braun,** der hochbegabte Kunst- und Kulturhistoriker, erlag am 21. Juli zu München im kräftigsten Mannesalter den Folgen einer Brustfellentzündung.

Dem Bildhauer Albert Küppers aus Coesfeld ist der große Staatspreis der preußischen Akademie der Künste im Betrage von 1500 Thlr. zu einer zweijährigen Studienreise nach Italien zuerkannt. Die Konkurrenzaufgabe bestand in einer Darstellung der Auferweckung des Lazarus.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Altonaer Kunstverein veranstaltete in diesem Jahre seine zweite Ausstellung, welche vom 15. Mai bis 30. Juni währte und reichlich mit guten Bildern, namentlich im Landschaftsfache beschickt war. Das Verkaufsresultat war ein in Anbetracht der noch immer nicht sonderlich günstigen Zeitverhältnisse sehr befriedigendes, insofern als nahezu der fünfte Theil der 379 Nummern zählenden Kunstwerke, in Summa für 8000 Thaler, an den Mann gebracht wurde. Um noch günstigere Erfolge zu erzielen, ist der Vorstand bestrebt, mit benachbarten Kunstvereinen eine Wanderausstellung in's Leben zu rufen und hat zunächst eine dahin zielende Uebereinkunft mit Oldenburg getroffen, wo die Ausstellung von Mitte Juli bis Mitte August dauern wird.

Ueber die diesjährige Brüsseler Kunstausstellung entnehmen wir der Köln. Zeitung nachstehende Notiz:

Wie vor drei Jahren die Idealisten, so sind es heute die Realisten, welche auf der Ausstellung vorherrschen, und der Materialismus unseres Jahrhunderts schwingt hier wie überall das Scepter. Ob dieser Vorrang ein lange währender oder als Reaktion gegen die Konvenienzen des Idealismus nur einen Durchgangspunkt zur wahren, beide Elemente innig vereinenden Kunst bilden wird läßt sich nicht voraussagen. Was nun die diesjährige Ausstellung betrifft, so müssen wir leider das nicht allzu befriedigende Facit ziehen: dünn und spärlich gesäet Vorzügliches, in etwas reicherem Maße Gutes, aber in erstickend wuchernder Menge Mittelmäßiges und Schlechtes, das sich obendrein an der Rampe und an den besten Plätzen breit macht, multa non multum.

Eines der besten und ein Kunstwerk im tiefsten Sinne des Wortes ist Karl Becker's „Scene aus Götz von Berlichingen". Hier ist höchste Virtuosität mit feinster Individualisirung vereint. Adelheid von Walldorf spielt Schach mit dem Bischofe von Bamberg, der junge Franz beugt sich, Abschied nehmend, auf die Hand des Bischofes, während er verstohlen zu der reizenden Adelheid hinüberschaut; im Hintergrunde einige Kavaliere und Damen. Ein wahrhaft historisches Genrebild, ein Leitfaden für jüngere Künstler, um den Rückweg aus dem Labyrinthe des moderen geistlosen Virtuosenthums zu finden. Das Portraitfach ist viel und gut vertreten; zu

den besseren gehört Robert's Portrait des Herrn Dolez, Präsidenten der zweiten Kammer, Mazzini's und Garibaldi's Portraits von de Block, van Lerius' „weibliches Portrait", ein Portrait von Hermans, Julia Behr's Portrait der Frau des Generals Klapka. Im Genre, der reich- und bestvertretensten Richtung, ist außer jenem obengenannten Bilde von Becker in erster Reihe der „beschwichtigte Streit" von B. Vautier in Düsseldorf zu nennen; dann de Block's „Lecture de la bible dans une cabane de pêcheurs", Paul Meyerheim's „Kunstreiterparade vor dem Circus", Madou's „Le Pessimiste", „Une mauvaise langue" und „Qui casse paie", Julia Behr's „Margaretha am Spinnrade", Verlat's „Schafe", mit jener dem Künstler so eigenen kräftig plastischen Naturwahrheit. In den Landschaften und Seestücken begegnen wir Kindermann's reizend poetischen Landschaften aus den Ardennen, Lamorinières „Herbst", eine Perle der Ausstellung, Daubigny's „Fischerei am Ufer der Seine", Clays' „Marine" u. s. w. Die historische Kunst und ihre Vertreter suchen wir vergebens in diesen Räumen, doch hat sie deshalb nicht dem Vaterlande eines Rubens und van Dyck den Rücken zugekehrt. De Keyser's „Geschichte der Antwerpener Malerschule", für die große Treppenhalle des Antwerpener Museums bestimmt, naht raschen Schrittes ihrer Vollendung, eben so Leys' Saal des Antwerpener Rathhauses. Einen Augenblick selbst durfte man hoffen, daß den Besuchern der Ausstellung das Palais Ducal geöffnet sein würde, um E. Slingeneyer's zwölf kolossale Bilder, die Entwicklung Belgiens in künstlerischer wie in historischer Beziehung darstellend, in Augenschein nehmen zu können. Doch diese Hoffnung ist leider nicht in Erfüllung gegangen, und erst im October werden diese großartigen Bilder ihren Bestimmungsort einnehmen.

* **Im Wiener Künstlerhause** kam in den letzten Wochen der künstlerische Nachlaß des Malers Rauftl zur Ausstellung, darunter eine Anzahl geistreicher Skizzen und Naturstudien, sowie das Atelier des Künstlers in dem Zustande, wie derselbe es eingerichtet hatte, Alles dies Eigenthum der Künstlergenossenschaft. In einem anstoßenden Saal veranstaltete der Kunsthändler Käser eine kleine, gewählte Ausstellung seiner jüngsten Erwerbungen. Wir nennen davon die prächtige Landschaft: „Aus der Umgegend von Neapel" von Oswald Achenbach, das „Dorf in der Normandie" von Theodor Weber, den „Raucher" von Fichel, das „Geflügel" von Karl Jutz, und das „Zigeunerlager" v. O. v. Thoren. Die von feinem Geschmack zeugende kleine Ausstellung hätte ihrem Werthe nach weit mehr Aufmerksamkeit verdient, als ihr in den Hundstagen zu Theil werden konnte.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. **Der Gemeinderath der Stadt Düsseldorf** hat für das Cornelius-Denkmal die Summe von fünfhundert Thalern bewilligt.

Die akademischen Schüler zu Düsseldorf, welche sich der von dem Curatorium angeordneten Vernehmung über die von ihnen gegen das Directorium erhobene Anklage geweigert haben, sind von Neuem zu ihrer Vernehmung förmlich vorgeladen worden bei Vermeidung der sofortigen Entlassung aus der Anstalt. Gegen diese Vorladung haben die Betheiligten abermals Protest erhoben, indem sie die Kompetenz des Curatoriums zu derartigen Maßregeln bestreiten.

Bg. **Nürnberger Häuser.** Viele der älteren Privathäuser Nürnbergs haben in ihrem Innern noch Mancherlei aus den Tagen der „guten, alten Zeit", da man dieselben mit solidem und wahrhaft künstlerischem Luxus ausgestattet, erhalten. Schöne Wandvertäfelungen mit Schnitzerei (am schönsten im Peller'schen Hause), Zimmerdecken mit Balkenwerk und Gemälden, schöne, reich geschmückte Oefen, Alles das ist aus den Zeiten des 16. und 17. Jahrhunderts in Nürnberg glücklicher Weise nicht gerade selten. Ja einzelne Kunstfreunde, wie z. B. der als Chemiker bekannte Freiherr v. Bibra, haben ihre Häuser ganz mit Möbeln und Geräth aus der angegebenen Zeit ausgestattet. Doch ist davon im Verhältniß zu dem, was einst war, noch sehr wenig vorhanden, und es vermindert sich mit jedem Tage. Der Geschäftsmann will die Räume seines Hauses thunlichst verwerthen und dabei sind ihm „die Alterthümer" hinderlich. Der Halbgebildete wünscht sich „modern" einzurichten. Und solchem Fortschritt muß das gute Alte weichen, gelangt in die Hände der Antiquitätenhändler und wird dann zu hohen Preisen an auswärtige Kunstfreunde verkauft. Beim Herunterreißen, Transportiren und Wiederaufstellen am fremden Ort wird dann natürlich Vieles verdorben, Anderes „verbessert" und auf diese Weise geht der Charakter des Ursprünglichen meist verloren. Jetzt kürzlich ist wieder einer der schönsten und größten Säle Nürnbergs, welcher auf drei Seiten zwölf Fenster hat, in dem Hause Dürer-Platz Nr. 4. der Spekulation zum Opfer gefallen. Die vollständig wohl erhaltene Vertäfelung mit Schnitzerei und vortrefflichen Schlosser-Arbeiten, mit schönem, großem Ofen und Kamin, ein reich geschnitzter Schrank und manche gute alte Bilder sind vom Besitzer des Hauses verkauft und werden binnen Kurzem nach auswärts gehen, um in veränderter Form irgend ein fürstliches Zimmer zu schmücken. — Professor A. Ortwein hat vor der Zerstörung noch vortreffliche genaue Aufnahmen des ganzen Saales mit allen Details gefertigt und wird dieselben in autographischen Zeichnungen in einem der ersten Hefte seines demnächst erscheinenden Werkes „Architektur-Studien aus Nürnberg" in würdiger Weise publiciren.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Abbildungen, photographische, zu den Denkmalen des Mittelalters in Württemberg, von Dr. A. Lorent. Die Stiftskirche zu Ellwangen. 10 Blatt. kl. qu. 4. Mannheim, Bensheimer. $2^1/_4$ Thlr.

— Brenz. 10 Blatt, 8. u. kl. qu. 4. Ebenda $2^1/_4$ Thlr.

— Blaubeuren. 14 Blatt, 8. u. kl. qu. 4. Ebenda. 3 Thlr. 3 Ngr.

— Die Johanniskirche und die Kirche des h. Kreuzes in Schw. Gmünd. 24 Blatt. 8. u. kl. 4. Ebenda. $5^1/_3$ Thlr.

— Denkendorf. 15 Blatt, 8. u. kl. 4. Ebenda. $3^1/_3$ Thlr.

Bach, Max., Architektur-Skizzen aus Nürnberg. Radirungen. (In 5—6 Heften à 5 Blatt). 1. Hft. (Enth. 5 Blatt: Heidenthurm. Luginsland. Ehem. gläserner Himmel. Beim Wöhrder Thor. Henkersteg). 4. u. kl. qu. 4. Nürnberg, Zeh. 1 Thlr.

Demmin, August., Die Kriegswaffen in ihrer historischen Entwickelung von der Steinzeit bis zur Erfindung des Zündnadelgewehres. Ein Handbuch der Waffenkunde. Mit ca. 2000 Abbildungen. 628 S. kl. 8. Leipzig, Seemann. 3 Thlr. 6 Sgr.

Förster, Ernst., Denkmale italienischer Malerei vom Verfalll der Antike bis zum 16. Jahrh., 1. u. 4. Lieferung mit je zwei Stichen von H. Merz und H. Schütz. fol. Leipzig, T. O. Weigel. à 20 Sgr.

Das ganze Werk ist auf 5 Bände à 25 Lieferungen berechnet.

Gaedertz, Theodor., Adrian van Ostade, sein Leben und seine Kunst. VI. u. 207 S. gr. 8. Lübeck, v. Rhoden. $1^1/_2$ Thlr.

Gugel, Eugen., Geschiedenis van de Bouwstijlen in de hoofdtijdperken der Architectuur. Mit 500 in den Text gedruckten Holzschnitten. Erste Abtheilung, erste und zweite Lieferung. Arnheim, Nijhoff & Zoon. Preis des ganzen Werkes 9 Thlr.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 8.

Generalversammlung des Vereins für religiöse Kunst. — Rose und Granatapfel, ein Beitrag zur Symbolik mittelalterlicher Teppichweberei.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 65.

Sitzungsberichte des Vereins zur Förderung der Photographie. — Eine neue chemische Wirkung des Lichtes. — Woodbury's Reliefdruck (Mit einer Illustration von Goupil).

Gazette des Beaux-arts. August.

Calamatta, par M. Ch. Blanc. — Etienne-Maurice Falconet et Marie-Anne Collot, par M. Ch. Cournault (Mit Abb.). — Oeuvre de Rosex, dit Nicoleto de Modène, (1. article), par M. Emile Galichon (Mit Abb.). — Salon de 1869: la gravure, par M. Ph. Burty (Mit Abb.). — L'academie de France à Rome (5. article), par M. Lecoy de la Marche.

Journal des Beaux-arts. Nr. 14.

D'un inventaire général. — Documeuts sur des artistes contemporains: Gustave Buschmann. — Journal d'un archéologue: Amougies, Caveau des Montmorency. — Remarques ecclésiologiques sur les églises des Bourges.

Chronique des Arts. Nr. 29—31.

Vente d'un rétable par la fabrique de Lucy. — Correspondance de l'Allemagne: Carlsruhe. — L'inventaire des objets d'art de la France. — De la séparation des Beaux-arts d'avec le ministère de la maison de l'empereur. — Acquisitions du ministère des Beaux-arts au Salon de 1869. — Nécrologie, (Coguiet, Mlle Marie-Amélie; Hancké).

Art-Journal. August.
The believer and the unbeliever in English art. By J. Jackson Jarves. — Recent improvements in minor british art-industries: Glass-painting. By H. Murray. — The „Vallombrosa“ Raffaele. — The stately homes of England. Nr. V. Mount Edgcumbe. (Mit Abb.) — The Bow-China factory. By W. Chaffers (Mit Abb.). — Art in Parliament. — Art-relics from Jerusalem. — The South-Kensington Museum. VI. Ornamental iron-work. — Obituary (T. Orl. Jewitt). — British artists. Nr. 85. Edw. W. Cooke. By J. Dafforne (Mit Abb.).

Fragekasten.

1. Ein Genrebild von Otto Brausewetter, damals in Danzig, darstellend: „Wandernde Schauspieler“ wurde laut Frachtbrief vom 28. Oktober 1865 an den Spediteur Heinr. Hülsen nach Danzig von Kassel abgeschickt, um an den Künstler abgeliefert zu werden. Dasselbe ging als unbestellbar an den Spediteur zurück, bei dem es bis heute liegt. Die Kiste ist gezeichnet: K. V. 48. Gewicht 210 Pfund. Kann Jemand die Adresse des Malers Brausewetter angeben?

2. Bei dem Spediteur des Kunstvereins in Kassel liegen seit fünf Jahren (1864) zwei kleine Gemälde von Karl Marko in Florenz, beides italienische Landschaften, welche ebenfalls aus Mangel einer richtigen Adresse — in Florenz ist der Künstler nicht zu finden — nicht befördert werden konnten. Etwaige Leser d. Bl., welche mit dem Künstler bekannt sind, werden gebeten demselben diese Notiz zukommen zu lassen.

3. Ist etwas Näheres über den Maler H. v. Westhove bekannt? Zu Demmin in Pommern befindet sich von demselben in Privathänden ein Stilleben: Geräthschaften zur Falkenjagd, an einer rohen Bretterwand hängend. Auf Leinwand. Höhe 110 Cent., Breite 85 Cent.

Briefkasten.

Herrn A. W. S. in D. Besten Dank für die Berichtigungen bezüglich des Ausstellungskalenders. Dergl. Notizen sind uns stets willkommen.

Nr. 22 der Kunstchronik wird Freitag den 3. September ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

3. September.



Nr. 22.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Kunstindustrielles aus München.

München, 18. August 1869.

* München ist kein so günstiger Boden für Kunstindustrie, wie man es bei seiner unbestrittenen Bedeutung für die Kunst erwarten sollte. Um die Kunst für das industrielle Leben im Großen fruchtbar zu machen, dazu gehören eben noch andere Faktoren, als rein geistige: vor Allem eine wirkliche Großindustrie, sodann ein massenhaft und fein entwickeltes Luxusbedürfniß im Publikum. Diese beiden unerläßlichen Grundlagen fehlen in der Hauptstadt Bayerns fast ganz. Die modernen Bestrebungen zur Hebung und Förderung des kunstindustriellen Lebens, wie sie namentlich in England, Oesterreich und Frankreich neuerdings zu so erheblichen Resultaten geführt haben, stoßen deshalb in München auf mannigfache Schwierigkeiten. Meistens sind es Gelehrte und Künstler, welche mit großer Energie und zum Theil auch mit eminenter Begabung das anzustrebende Ziel verfolgen, dabei am Hofe und in einzelnen Kreisen der höheren Gesellschaft je nach den dort herrschenden Geschmacksrichtungen mehr oder weniger Unterstützung finden, aber auf die heimische Produktion im Großen und Ganzen bisher ohne erheblichen Einfluß geblieben sind. In welcher Weise diesem Uebelstande vielleicht mit der Zeit wenigstens theilweise abgeholfen werden könnte, werden wir Gelegenheit nehmen, in einem späteren Artikel auseinanderzusetzen, welcher der Nutzbarmachung der Münchener Kunstsammlungen und speciell der Schätze des bayerischen Nationalmuseums gewidmet sein soll. Heute beschäftigen wir uns mit den verschiedenen industriellen und kunstgewerblichen Ausstellungen, deren Schauplatz München gegenwärtig ist. Sie bieten für das Eingangs Bemerkte die schlagendsten Belege.

Es sind ihrer im Ganzen drei: die Lokalindustrieausstellung im Glaspalast, die Ausstellung der königl. Kunstgewerbeschule unter den Arkaden am Hofgarten und die Ausstellung des Kunstgewerbe-Vereins im bayer. Nationalmuseum. Die beiden erstgenannten berühren uns hier weniger, weil sie theils vorwiegend gewerblicher Natur, theils den Interessen der Schule als solcher gewidmet sind. Auf der Lokalindustrieausstellung fesselten uns besonders die schönen Glasmalereien aus der Anstalt von Wladimir v. Swertschkoff in Schleißheim, denen man seltsamerweise den allerschlechtesten und entlegensten Platz in der ganzen Ausstellung angewiesen hat. Swertschkoff ist ein seit längeren Jahren in München ansässiger Russe, der sich hier durch sein echt russisches Assimilirungs- und Reproduktionstalent, welches er in allen möglichen Zweigen der Kunst und des Kunstgewerbes bewährte, gerechte Anerkennung erworben hat. Wir werden ihm in der Ausstellung des Kunstgewerbe-Vereins noch einmal begegnen. Seine Glasgemälde fallen schon von Weitem durch ihr gesättigtes, ernstes und harmonisches Kolorit wohlthuend auf und fesseln den Blick durch die sorgfältige und stilvolle Weise, in welcher sie ausgeführt sind. Sie umfassen sowohl das ornamentale als das figürliche Gebiet, und zwar letzteres in Anwendung auf Kirchen und profane Gebäude, Alles in gleicher Güte der Ausführung und mit großem Geschick in der Aneignung der verschiedenen Stile. Romanische Grisailles, die leuchtende Polychromie der Gothik, dann russisch-byzantinische Muster, endlich die zierlichsten Kompositionen im Geschmack der Renaissance wechseln mit einander ab; namentlich die letzteren, die sich zur Verwendung im Privatbau trefflich eignen, sind von großer Anmuth der Erfindung und sorgfältigster Ausführung. Die übrigen hier ausgestellten Glasgemälde

stechen durch die grelle und doch verwaschene Farbe und den süßlichen Charakter der figürlichen Kompositionen unvortheilhaft von den Swertschkoff'schen ab. In ornamentalen Mustern leistet noch das Erträglichste die Anstalt der Gebrüder Darée in München.

Zu einer wahrhaften Großindustrie wurde hier die Photographie, namentlich durch den erfinderischen Albert und durch die rührige Verlagsthätigkeit Bruckmann's entwickelt. Sie drängte sich in alle möglichen Gebiete des Kunst- und Buchhandels ein und beengt die Lebenssphäre der vervielfältigenden Künste mehr und mehr. So ist die in München erfundene und zu so achtungswerther Höhe gediehene Lithographie hier jetzt gänzlich in Schatten gestellt, und auch im Holzschnitt wird außer den bekannten trefflichen Arbeiten der Firma Braun und Schneider im Großen wenig Erhebliches geleistet. Die neu erfundene Albertotypie ist auf der Ausstellung u. A. durch ein großes Blatt nach Benno und Emil Adam: „Jagdgesellschaft zu Pardubitz" (Oelgemälde im Besitze der Frau Fürstin Kinsky) repräsentirt. Der Abdruck hat einen angenehmen getuschten Ton, die Wirkung ist jedoch keine ganz harmonische; die Lichter sind vielfach zu grell, die Schatten oft ganz undurchsichtig, am besten der sehr duftig und fein abgetönte Himmel und die Landschaft. Von den übrigen photographischen Auslagen sei hier nur noch der ausgezeichneten Leistungen Böttger's nach Münchener Bauwerken und Skulpturen der Glyptothek Erwähnung gethan.

Die Kunsttischlerei und die mit ihr zusammenhängenden Zweige der Bildschnitzerei und Ornamentbildnerei lagen hier lange Zeit ganz danieder. Neuerdings ist aus den Malerateliers die Vorliebe für kostbare Renaissance-Möbel auch in das größere Publikum gedrungen und hat zu mancherlei Nachahmungsversuchen angereizt, von denen uns einige Ergebnisse vorliegen. Die gelungensten sind von Anton Pössenbacher, mit Vergoldungen von Radspieler. Auch Drechsel und Joh. Waldmüller lieferten einige hübsche geschnitzte Verzierungs- und Möbel-Stücke dieser Art. — Anspruchsloser und jedenfalls billiger, wenn auch in mancher Beziehung roh und nur für sehr kleine Verhältnisse berechnet sind die Möbel nach Zeichnungen des Architekten Mecklenburg, aus hellem Holz mit Bemalung und einfach ausgesägten Ornamenten.

Ueber die Lederwaaren von Schöllhorn, die Glasarbeiten von Maurus und andere vereinzelte tüchtige Leistungen des Kunstgewerbes eile ich mit flüchtiger Erwähnung hinweg, um etwas länger bei den für Kunstschulen sehr beachtenswerthen Zeichenvorlagen von Jacob Filser zu verweilen. Es sind dies Naturabgüsse in Gyps nach allen möglichen Pflanzenarten und Blättern, welche in der Ornamentik Verwendung finden, von vollendet scharfer Ausführung, übersichtlich geordnet und außerdem noch einmal photographisch reproducirt. So bequem die Vorlagen in letzterer Form auch sein mögen, besonders für die Versendung, so entschieden geben wir doch den Abgüssen selbst den Vorzug vor den Photographien. Denn eben das Studium der Naturform in ihrem vollen plastischen Wuchs mit allen feinen Wendungen und Unregelmäßigkeiten ihrer Gestaltung soll durch diese Abgüsse möglich gemacht werden, und gerade hiervon versprechen wir uns für den Zeichenunterricht auf Kunstgewerbe- und Architekturschulen den besten Erfolg. So hat z. B. Direktor Hermann Dyck dasselbe Verfahren in der hiesigen Kunstgewerbeschule und in seiner früheren Stellung an der Zeichenschule des Vereins für Ausbildung der Gewerke schon seit längerer Zeit angewendet und dadurch einen frischeren Zug in die jüngere Generation der Musterzeichner und Ornamentbildhauer hineingebracht.

Dies führt mich auf die Ausstellung der Kunstgewerbeschule, welche im früheren Treppenhause der vereinigten Sammlungen am Hofgarten veranstaltet ist und die verschiedenen Unterrichtszweige der Schule (Zeichnen, Dekorationsmalen, Modelliren u. s. w.) umfaßt. Hier ist unter H. Dyck's Leitung durch eine Anzahl tüchtiger, meistens jüngerer Lehrer, wie Fr. Miller, Em. Lange, A. Spieß u. A., wenigstens der Anfang dazu gemacht, durch das Studium der klassischen Muster des Alterthums und der Renaissance und durch Anschluß an gewisse im Volke wurzelnde Gewerbsarten eine gesundere Richtung des ornamentalen Stils anzubahnen. Eugen Neureuther's originelles Talent für zierliche, phantasievolle Dekoration von Innenräumen findet hier seine fruchtbare Verwendung. Andere bewährte Kräfte, wie Seeberger, Echter, Otto, stehen ihm zur Seite. Unter den Leistungen der Schule, welche die Ausstellung darbietet, heben wir hervor: die ebenso stilvollen wie reizenden Muster für oberbayerische Holzindustrie, geschnitzte Ornamente mit farbiger (blauer, rother u. a.) Grundirung, meistens nach uralten textilen Motiven; ferner sehr schöne in Gyps modellirte und in Bronze getriebene Ornamente, im griechischen und im Renaissance-Stil, von scharfer und frischer Behandlungsweise; sodann verschiedene kleinere Geräthe mit Email und ciselirten Figuren; ein Kästchen mit Holzintarsia und flachen Reliefs; endlich eine größere Wanddekoration, hübsch erfunden, aber zu blaß und schwächlich in der Farbe. Dieser Mangel einer gesättigteren und reicheren Farbenempfindung macht sich überhaupt in den ornamentalen und kunstgewerblichen Leistungen der Münchener Schule noch immer in empfindlicher Weise geltend. Die Kritik hat schon wiederholt darauf hingewiesen und die Muster aus alter und neuer Zeit namhaft gemacht. Aber der Sinn dafür scheint hier noch zu schlummern. Auch was am Aeußeren einzelner Münchener Neubauten an farbiger Dekoration sich findet, zeigt mit wenigen Ausnahmen immer wieder die alten herben und kalten Töne, denen jeder Glanz und Schmelz der Wirkung abgeht.

(Schluß folgt.)

Die Preisbewerbung der Deutschen Goethe-Stiftung.

Am 28. August d. J. vereinigten sich auf Einladung des Vorstandes der Deutschen Goethe-Stiftung im Großh. Museum zu Weimar als Preisrichter Prof. Th. Große aus Dresden, Prof. E. Hähnel aus Dresden, Prof. W. Lübke aus Stuttgart, Prof. Friedrich Preller aus Weimar und Prof. J. Zitek aus Prag zur Beurtheilung der auf Grund des Preisausschreibens vom vorigen Jahre eingelaufenen Konkurrenz-Entwürfe und erstatteten an die Generalversammlung der stimmführenden Vertreter der Stiftung nachstehendes

Gutachten.

„Auf Einladung des Vorstandes der Deutschen Goethe-Stiftung haben die unterzeichneten Sachverständigen die für Ausmalung des Treppenhauses im Großh. Museum eingelaufenen Konkurrenz-Entwürfe einer eingehenden Prüfung unterzogen und beehren sich, das Ergebniß ihrer Berathungen in einstimmigem Urtheil nachfolgend vorzulegen.

Von den drei vorliegenden Plänen trägt der erste das Motto: „Suum cuique", der zweite: „Am farb'gen Abglanz haben wir das Leben", der dritte:

„Ihr habt gehört die Kunde
Vom Fräulein, welches tief
In eines Waldes Grunde
Manch hundert Jahre schlief.
Den Namen der Wunderbaren
Erfuhrt ihr aber nie,
Ich hab ihn jüngst erfahren:
Die Deutsche Poesie."

Nr. I. „Suum cuique."

Der leitende Gedanke ist: „Die neuere deutsche Literatur mit denjenigen fremden literarischen Epochen zusammenzustellen, welche auf ihre Entwickelung von Einfluß waren, und somit alle zusammen als eine einheitliche Weltliteratur zu charakterisiren." Auf der einen Seitenwand sind die Griechen dargestellt, und zwar das griechische Epos, Homer, veranschaulicht durch den Kampf bei den Schiffen; das griechische Drama, Sophokles, durch eine Scene aus König Oedipus. Die gegenüberliegende Wand ist der germanischen Literatur gewidmet, das Epos durch eine Scene aus den Nibelungen, das Drama durch die Schlußscene aus Shakespeare's Hamlet vertreten. Der Hauptwand gegenüber wird die Literatur Italiens charakerisirt; die antike durch den Untergang von Troja nach Virgil, die mittelalterliche durch die Eroberung von Jerusalem nach Tasso. Für die Hauptwand selbst, zu beiden Seiten der Goethe-Statue ist die Schlußscene aus der Braut von Messina und der Kampf um Faust's Leiche entworfen. In den Lunetten über den drei Thüren sind durch sitzende Einzelfiguren oder Gruppen, theils historischer, theils allegorischer Art, die Glanzepochen des thüringischen Stammes angedeutet: die Zeit der Minnesinger, der Reformation und der modernen Kunst. An den sechs Gewölbflächen endlich sind in je zwei allegorischen Figuren die Entwickelungsphasen der deutschen Literatur symbolisirt.

Muß man dem entwerfenden Künstler eine große Sicherheit, selbst Bravour in keck hingeworfenen, freilich mehr angetuschten als farbig durchgeführten Darstellungen zugestehen, so leidet sein Entwurf zunächst an dem Grundgebrechen, daß der von ihm gewählte Gedankengang mit der Bestimmung und Bedeutung des Ortes der Darstellungen keinen innerlich nothwendigen Zusammenhang hat. Für ein der bildenden Kunst gewidmetes Museum eine Darstellung der Entwicklungsmomente der Weltliteratur als Ausgangspunkt zu wählen, kann an sich schon nicht als glücklich bezeichnet werden. Aber, selbst wenn man den Gedanken zulässig finden wollte, würde man doch wünschen müssen, daß der Künstler seine Idee klarer zum Ausdruck gebracht hätte. Durch die Wahl einzelner, willkürlich angenommener Scenen, wenn auch aus epochemachenden Schöpfungen der größten Dichter, wird weder das Wesen ihrer Poesie noch gar deren Entwicklungsgang auch nur annähernd gestreift, und das Ergebniß ist nichts anderes, als eine Reihe von Unglücksscenen voll Blut und Brand, die am wenigsten geeignet sein dürften, dem Eintretenden jene weihevolle Stimmung mitzutheilen welche ihn schon im Vorraum eines der Kunst gewidmeten Heiligthums umfangen soll. Dazu kommt, daß auch in den Lunetten und Bogenfeldern bei ihrer Mischung des Realgeschichtlichen mit dem Symbolisch-allegorischen und bei der geringen Verständlichkeit in der Mehrzahl der hier gewählten Figuren eine gewisse Leere in Gedanken und Form fühlbar wird, die nicht im Stande ist, für den Mangel der Hauptbilder zu entschädigen.

Aus alledem scheint uns hervorzugehen, daß der Künstler jene stilvolle Durchbildung vermissen läßt, welche für die Ausführung monumentaler Arbeiten dieser Art unerläßliche Vorbedingung ist.

Nr. II. „Am farb'gen Abglanz haben wir das Leben."

Der Entwurf beabsichtigt, das Treppenhaus des Museums „zu einem Areopag deutscher Geistesheroen zu gestalten, soweit solche für die bildende Kunst oder in derselben thätig gewesen." Zu Wandnachbarn giebt er daher dem großen Dichter die beiden Kritiker: Winckelmann und Lessing; daran reihen sich Carstens, der Bahnbrecher der neuen Kunstentwicklung, und Cornelius, deren mächtigster Vorkämpfer. Weiter zurückgreifend fügt der Künstler die beiden Spitzen der älteren deutschen Malerei, Dürer und Holbein, dazu und schließt endlich mit Stephan Lochner, dem Meister des Kölner Dombildes, und Martin Schongauer, als Vertreter der mittelalterlichen Kunst. In den Lunetten hat der Künstler versucht, in freien Arabesken das Wesen der Kunst überhaupt, sowie die Richtung jedes einzelnen Meisters zu charakterisiren, während die Lunetten über der Nische und den drei Thüren in gleicher Behandlung die Hauptquellen der Kunst: Phantasie, Geschichte, Natur und Offenbarung enthalten. Ueber Cornelius ist es „der Gedanke", als Jüngling mit flammendem Haar von einem Adler getragen; über Albrecht Dürer „die Arbeit", und zwar Herkules, die Himmelskugel auf den Schultern; über Martin Schongauer „die Ritterschaft", als S. Michael, der den Satan besiegt; über Meister Stephan „die Frömmigkeit", durch singende und musicirende Engel angedeutet; über Hans Holbein „Leben und Tod", über Carstens endlich „die Schönheit", als Venus Anadyomene. Den Abschluß bilden die sechs Deckenfelder, die ein Ornament mit Kindergestalten zeigen, Malerei, Poesie, Musik, Plastik, Baukunst und Bühnenkunst versinnlichend.

Der Grundgedanke dieses Entwurfes läßt sich im Allgemeinen als einen für den gegebenen Ort durchaus angemessenen bezeichnen. An die den Mittelpunkt des Treppenhauses bildende Goethestatue anknüpfend, fügt der Künstler in kräftig gemalten sitzenden Kolossalfiguren diejenigen deutschen Geistesheroen hinzu, welche in der neueren, wie in der älteren Zeit auf dem Gebiete der bildenden Kunst schaffend oder kritisch bahnbrechend thätig gewesen sind. So glücklich aber der Gedanke an sich zu nennen ist, so viel Talent und namentlich so intensive Begabung für koloristische Wirkung und für bedeutsame Charakteristik dem Künstler, der seine Skizzen in Oel ausgeführt hat, zuzusprechen sind so mangelt seinem Entwurf vor Allem diejenige architektonisch stilistische Fassung, welche bei der Ausschmückung eines solchen Raumes mit Wandbildern erforderlich ist. Auch dürfte die Verbindung von realistisch-historisch durchgeführten Porträtgestalten mit der idealen Goethegruppe eine Dissonanz in die Wirkung des Raumes bringen. Zwar hat der Künstler in den Lunetten eine Fülle sinniger Gedanken und geistreicher Erfindungen, voll feiner Wechselbeziehungen mit den Hauptfiguren ausgebreitet; aber die arabeskenartige Behandlung ermangelt des architektonischen Ernstes um so mehr, als dieselbe in den übrigen Theilen der Komposition nichts Entsprechendes findet. Denn die großen Einzel-Porträts machen zu sehr den Eindruck brillant gemalter Staffeleibilder, als daß sie mit einem architektonischen Ganzen in organische Verbindung zu treten vermöchten. Als solche Einzelbilder, voll Geist, Kraft und Frische, würden sie, lebensgroß ausgeführt, gewiß ein würdiger Schmuck für eine Gallerie, oder noch mehr für ein Künstlerhaus sein, wozu wir sie gern empfehlen möchten.

Nr. III. „Ihr habt gehört die Kunde."

Der Künstler dieses Entwurfs benutzt zunächst die Loggien des Treppenhauses als Einleitung zu dem Cyklus seiner Darstellungen, indem er das Märchen vom Dornröschen in vorbildlicher Bedeutung in den drei Kuppelmedaillons zur Anschauung bringt. Jugend, Schlaf und Wiedererweckung

werden in Beziehung gesetzt mit den ähnlichen Entwicklungsstufen der deutschen Poesie. Für das Treppenhaus selbst hat der Künstler sodann die Darstellung der beiden großen Epochen deutscher Dichtkunst gewählt, welche sich an die beiden Hauptorte des Landes, an die Wartburg und Weimar knüpfen. In inniger Wechselwirkung damit schildert er die jenen beiden Epochen folgenden Entwicklungsperioden der deutschen Kunst. Demnach erblickt man in den sechs Hauptfeldern 1. die Minnesänger der Wartburg mit dieser als Hintergrund; 2. die Blüthezeit der Kunst im XVI. Jahrhundert in einer Gruppe den Hauptmeister: Albrecht Dürer, Peter Vischer, Schongauer, Burgkmair, Holbein, Lucas Cranach und A.; 3. Meistergesang und kunstreiches Handwerk in Hans Sachs und anderen Zeitgenossen. 4. Wiedererwachen der Poesie und Kunst: Lessing, Winckelmann, Klopstock, Gellert, Schlüter, Mengs und A., im Hintergrund die Statue Friedrichs d. Gr. als des politischen Genius jener Zeit, der auch in der Dichtung Großes entzündete; 5. die klassische Periode von Weimar's Musenhof: der vorlesende Schiller, umringt von Göthe, Herder, Wieland, Carl August, Amalie u. s. w. der weimarische Park im Hintergrund, 6. die neue Blüthe der bildenden Kunst: Cornelius mit den gleichzeitigen und nachfolgenden geistesverwandten Meistern, im Hintergrunde Rom mit der Peterskuppel.

Die Lünetten über den sechs Hauptfeldern zeigen in weiblichen Gestalten von Genien umgeben: Architektur und Kupferstechkunst, Dichtkunst und Wissenschaft, Bildhauerei und Malerei. Diese sehr schön erfundenen Gruppen sind indeß nicht jedesmal mit den ihnen räumlich entsprechenden Hauptbildern in Verbindung gesetzt; ein Mangel, der jedoch durch eine andere Reihenfolge leicht zu beseitigen sein würde.

In den Zwickeln zwischen den Lünetten sieht man, von Rankenwerk umgeben, vier Idealgestalten Göthe'scher Dichtung: Dorethea und Gretchen, Helena und Iphigenie. In der Predella dagegen, welche sich unter den Hauptbildern hinzieht, führt der Künstler in einem farbigen Fries auf schwarzem Grunde die geistreich verknüpften Hauptscenen des Goethe'schen Faust vorüber, sinnreich durchbrochen und getheilt durch Medaillons, welche den Mythus des Prometheus, dieses antiken Prototyps des Faust, enthalten. Werden somit die Hauptdarstellungen eingerahmt durch die Gestalten der Göthe-schen Dichtung, so hat der Künstler dagegen an der Decke eine Anknüpfung an die Poesie des deutschen Mittelalters zu geben verstanden, indem er in einem Reliefsfries an den Gewölbefeldern die Hauptmomente des Nibelungenliedes darstellt und diese Gestalten des deutschen Volks-Epos durch einen ornamental behandelten Zug von Thiergestalten des Reinecke Fuchs, wie durch ein heiteres Satyrspiel, abschließen läßt.

Auf den ersten Blick muß der Gedankenreichthum und die sinnige Verknüpfung des schön gegliederten Ganzen als ein Zeugniß von Ideenfülle in die Augen springen. Wir haben es aber nicht blos mit einem geistreich durchdachten Programm, sondern mehr noch mit einer eminenten künstlerischen Gestaltungskraft zu thun, die das in der Idee Erschaute mit seltenem Schönheitssinn, hoher Freiheit und bedeutendem Kompositionstalent zur Erscheinung zu bringen weiß. Dazu gesellt sich ein fein ausgebildeter, an den größten Meisterwerken genährter und doch frei und selbständig verfahrender Sinn für das Architektonisch-monumentale. Am vollendetsten kommt derselbe in den obern Theilen, den Lunetten, Zwickeln und Gewölbflächen zur Entfaltung und nicht minder schön an der Predella, welche sich unter den Hauptbildern hinzieht. Die Predellen und Lunetten mit ihren farbigen Figuren auf schwarzem Grunde, die Zwickelfelder mit farbigen Arabesken auf blauem Grunde, darüber ein farbiger Guirlandenfries auf hellgelben Grunde, endlich die Gewölbflächen mit ihren Reliefsfriesen auf blauem Grund, eingefaßt von ornamentalen Streifen auf Goldgrund, geben ein Ganzes voll Heiterkeit und Anmuth und dabei durchaus im Stil der besten Zeit der Renaissance, deren Formen das Gebäude selbst zur Schau trägt.

An den Hauptbildern ist ebenfalls lebensvolle Frische der Kompositionen zu rühmen, allein sie fallen in ihrer mehr realistisch-historischen Auffassung mit stark betonten landschaftlichen Hintergründen etwas aus dem stilvollen Charakter des Uebrigen heraus und dürften bei der Ausführung in dem gegebenen Raum leicht einen genrehaften Eindruck machen. Diesen Uebelstand hat der Künstler ohne Noth dadurch gesteigert, daß er die ohnehin mächtig großen Felder durch eine gemalte, im architektonischen Ganzen leicht zu entbehrende Einfassung zu sehr eingeengt hat. Würde diese beseitigt, und strebte der Künstler danach, durch Einschränkung des Landschaftlichen auf bloße leichte Andeutung seine Hauptbilder mehr im Sinne einer großen, stilvoll historischen Kunst umzugestalten, so dürfte ein Ganzes daraus hervorgehen, welchem eine Ehrenstelle unter den gelungensten Schöpfungen der modernen monumentalen Malerei gebühren müßte. Da der Entwurf in allen übrigen Theilen die Hand eines Meisters verräth, von dem man nach der angedeuteten Seite hin jede wünschenswerthe Veränderung mit voller Zuversicht erwarten darf, so gereicht es uns zu hoher Befriedigung, der Deutschen Goethe-Stiftung diese Arbeit als eine des Ehrenpreises durchaus würdige einstimmig bezeichnen zu können.

Wir fügen hinzu, daß wir es in hohem Grade für wünschenswerth halten, diesen Entwurf wirklich ausgeführt zu sehen, und hoffen wir, daß sich in unserm kunstliebenden Vaterlande die Mittel zur Verwirklichung eines so schönen Planes beschaffen lassen werden. Aber nicht minder drängt es uns, auszusprechen, daß das Ergebniß der Konkurrenz, wenn auch dem äußern Umfang nach bescheiden, doch dem innern Werthe nach als ein schönes Zeichen des vielseitigen künstlerischen Lebens im Vaterlande mit freudiger Anerkennung zu begrüßen ist, da alle drei Arbeiten, von so verschiedenartiger Grundanschauung sie ausgehen, doch jede in ihrer Besonderheit von ernstem Streben, tüchtigem Talent und achtungswerthem Können Zeugniß ablegen."

Auf Grund dieses Gutachtens beschloß die Generalversammlung einstimmig die Zuerkennung des ausgesetzten Preises von eintausend Thalern an den Verfasser des Entwurfes No. III. Bei Eröffnung des versiegelten Couverts ergab sich der Name:

Prof. Hermann Wislicenus in Düsseldorf.

Korrespondenz.

Berlin, Ende August.

A. Die Sachse'sche Kunsthandlung hat seit einiger Zeit den künstlerischen Nachlaß von J. W. Schirmer (Karlsruhe) zum Verkaufe ausgestellt. Es ist zu bedauern, daß diese Ausstellung in eine Zeit fällt, welche ein großer Theil der Künstler und Kunstliebhaber auf Reisen und in Sommerfrischen zubringt, so angenehm auch diese Unterbrechung der Saison morte für die wenigen Zurückgebliebenen ist. Da meines Wissens bis jetzt noch Niemand in diesen Blättern des Schirmer'schen Nachlasses gedacht hat, so will ich möglichst kurz seinen Umfang zu schildern suchen. Die Stoffwelt, welcher die Schirmer'sche Landschaft angehört, läßt sich im Wesentlichen auf zwei Momente zurückführen: auf die formenreichen Gründe der italienischen Natur und den mannichfaltigen Reiz des deutschen Waldes. Die Gegensätze spielen so sehr in einander, daß die Bilder der einen Gattung auch an den Eigenschaften und Darstellungsmitteln der andern Antheil haben. Darin beruht z. B. der große, unübertroffene Zauber der Schirmer'schen Stillandschaft, daß sie uns nicht nur Linien giebt in ruhiger, klarer Durchschnittsbeleuchtung, wie die s. g. heroische Landschaft, welche durch die strenge Wiederholung ihrer Mittel nur zu leicht den Eindruck der langen Weile in uns hervorruft; das wechselvolle Spiel von Schatten und Licht, von Nebel und Sonnenklarheit, die Wirkung der Reflexlichter, vor allem aber die reiche Fülle der Pflanzennatur, mit liebevoll eindringendem Studium in ihrer vollen Individualität wie-

dergegeben, alle diese Eigenschaften einer naturalistisch gehaltenen Landschaft kommen auch dort in maßvoller Weise zur Verwendung und umkleiden die strenge Schönheit der Formen mit lebendigem, frischem Hauche. Umgekehrt lassen auch die anscheinend ziemlich getreu gehaltenen Porträtlandschaften Schirmer's in der Haltung ihrer Hauptmassen den großen Stilisten erkennen. Schirmer's Richtung lebt in A. Weber (Düsseldorf), Max Schmidt u. A. fort. Im Ganzen aber hat sich unsere Landschaftsmalerei der entgegengesetzten Aufgabe zugewandt, die augenblickliche Erscheinung der Natur in ihrer beschränkteren, dafür aber auch desto unmittelbareren Wirkung aufzufassen. Sieht man nun auf diese hier aufgestellten Studien, so überrascht es wirklich, wie sie an Frische und Naturwahrheit mit dem Besten sich messen können, was die heutige, an Detailstudium reiche Landschaftsmalerei hervorbringt. Auf einen umfänglichen Vorrath an Skizzen durfte man wohl bei Schirmer gefaßt sein; aber ein so in's Einzelne gehendes Studium, wie es hier sich offenbart, ist erst recht geeignet, den Blick für die Schönheiten seiner Bilder zu schärfen, die hohe Achtung vor ihrem Meister, wenn es möglich, zu steigern. Ich spreche hier zunächst von den Oelskizzen, und unter diesen scheinen mir die oft an Ausdehnung geringen Vordergrundstudien die bedeutendsten zu sein. Ein umgestürzter Baumstamm auf Waldesgrunde, Farrenkräuter und Moos am feuchten Gestein, ein Felsstück von Zweigen umgeben und dergleichen höchst einfache Motive sind, — abgesehen von der Wahrheit des Details —, von einer Gesammthaltung, von einer bereits so ausgesprochenen Stimmung, wie sie fast nur als Wirkungen im Gefolge einer fertigen Landschaft aufzutreten pflegen. Ein Theil dieser Skizzen enthält die der Hauptsache nach fertigen Kompositionen einzelner Landschaften; sie sind für die Eigenart des Künstlers bezeichnender und unterscheiden sich nur durch die mindere Ausführung von seinen bekannten Bildern, und einzelne darunter enthalten biblische Staffage. Interessanter für das Studium des Künstlers aber sind die Kreidezeichnungen, welche, gleichwie jene Oelskizzen, die einzelnen Bausteine seiner Werke uns zeigen. Von den einfachsten Gegenständen und bloßen Plananlagen schreiten sie dann fort bis zu vollständig ausgeführten Blättern, in denen der Künstler wiederum fertig uns entgegentritt. Der Zeit nach datieren die Studien schon von den ersten dreißiger Jahren und reichen andererseits bis in die letzte Zeit seines Schaffens herunter. Unter den fünf fertigen Bildern befand sich die bekannte „Grotte der Egeria"; sie ist nebst einem andern Bilde bereits verkauft; unter den noch vorhandenen (die sämmtlich 1863 datirt sind) ist das größte ein „Sturm in der Campagna", von mächtiger Linienwirkung und ebenso entschiedener Stimmung. Die landschaftlichen Bestandtheile sind in großen Massen gehalten, die Details mehr oder weniger nur angedeutet. In der Farbe des Vorder- und Mittelgrundes herrscht ein warmes Braun, im Hintergrunde das dem Meister eigenthümliche Blau. Die Landschaft ist mit einer von Reitern aufgejagten Büffelheerde staffirt. Weniger als die Hälfte der Fläche dieses Bildes bedecken die beiden andern, eine „Schweizerlandschaft" (waldiger Höhenzug mit einem alten Thurm und Blick auf blaue Berge) und eine „Waldpartie", gleichfalls aus gebirgiger Gegend. Diese letztere hat besonders schön gezeichnete Bäume und kommt in ihrem Ausdrucke einer kleinen Zahl bekannterer Bilder am nächsten, welche die innere Welt, das „Interieur", des Laubwaldes wiedergeben. Doch gehört es der Komposition nach zu den einfachsten unter diesen, und auch die Beleuchtung ist ruhiger, kälter, als auf manchen andern von ähnlicher Haltung. Dem künstlerischen Werthe nach stehen alle drei Bilder nicht auf derselbe Höhe, wie viele unter den erwähnten Oelstudien. Immerhin aber verdienen sie in hohem Grade Beachtung als nachgelassene Werke eines Meisters, von dem fertige Bilder nicht leicht mehr auf den Markt kommen.

Zum Schluß wende ich mich noch zu zwei andern Bildern, welche kürzlich in Sachse's Salon ausgestellt wurden und vor den übrigen die Aufmerksamkeit zu fesseln geeignet sind. Das eine ist eine mächtige Alpenperspektive („Rosenlaui") von A. Jenny, einem Genfer Maler, der hier zum ersten Male vertreten ist. Gebirgsbach, Tannen, umgestürzte Stämme und Aussicht in die Gletscher gehören freilich nicht mehr zu den ungewöhnlichen Dingen, und selbst an wirklich virtuosen Darstellungen dieser Motive ist durchaus kein Mangel. Doch ein Bild wie dieses wird stets seinen besondern Eindruck machen. Es zeigt großen Wurf und namentlich feine Behandlung der Lüfte und hat entschieden Manches, was an Calame erinnert, wenngleich der Weg zu der Höhe, welche jener Name bezeichnet, in diesem Bilde noch nicht zurückgelegt ist. — Völlig andrer Art ist die noch größere Gebirgslandschaft von Holzhalb (Zürich), eine Partie aus dem Rhônethale mit dem Städtchen Leuk im Mittelgrunde, dahinter die Gipfel des Walliser Berglandes, welches nördlich das Thal begränzt. Der Gegensatz dieses Bildes zu jenem fällt nicht blos mit dem Unterschied von Thal und Hochgebirge zusammen; der Künstler hat mit Hilfe der Lokalfarbe der Felsen und der anmuthig ausgesprochenen Architektur durch die Beleuchtung seinem Bilde einen wärmeren kräftigeren Ton gegeben, als wir ihn an Schweizerlandschaften gewohnt sind. Die Wirkung wird durch die Art der Pinselführung auf das Beste unterstützt; manches hätte noch kräftiger hervorgearbeitet werden können. Der Gesammteindruck ist ein wohlthuender, besonders deswegen, weil die Formen der Alpenwelt hier einmal durch andere Mittel zu uns sprechen, als durch das vielfach nur stereotyp aufgebaute Panorama blau-weiß-grüner Farbentöne, welches gewöhnlich die Aufmerksamkeit und das blos

stoffliche Interesse vieler Beschauer derart gefangen nimmt, daß für bessere Eigenschaften eines Landschaftsbildes weder Verständniß noch Verlangen übrig bleibt.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Hans Semper in Florenz, unsern Lesern als Mitarbeiter d. Bl. wohlbekannt, hat als erste Frucht der ihn beschäftigenden Studien über die toskanischen Bildhauer des 15. Jahrhunderts, ein kleines Schriftchen erscheinen lassen „Uebersicht der Geschichte toskanischer Skulptur bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts," welches als Einleitung zu einer größeren Arbeit dienen soll.

Die Gemälde- und Kupferstichsammlung von M. Unger soll im Ganzen aus freier Hand verkauft werden. Die Gemälde sind in Berlin, Charlottenstraße 62 Parterre, zur Ansicht ausgestellt und Kataloge von Herrn F. Unger, Hofagenten in Erfurt, zu beziehen, welch' letzterer auch Auskunft über den Kaufpreis 2c. ertheilt.

A. v. Humboldt's Brustbild, von Prof. Jul. Schrader in den letzten Lebensjahren des großen Naturforschers gemalt, ist in gelungener photographischer Nachbildung bei Paul Bette in Berlin erschienen.

Von Burckhardt's Cicerone, zweite Auflage, unter Mitwirkung mehrerer Fachgenossen bearbeitet von Dr. A. v. Zahn ist soeben die II. Abtheilung, Skulptur, erschienen.

Personal-Nachrichten.

M. B. **Die Thiermalerin Clara von Wille**, geborene von Böttcher, Gattin des bekannten Landschaftsmalers Aug. v. Wille in Düsseldorf, weilt seit einiger Zeit in England, um einige Hundeportraits auszuführen, wozu sie eine besondere Begabung besitzt.

M. B. **Dem Historienmaler Adolf Schmitz** in Düsseldorf ist das Prädikat „Professor" verliehen worden.

Bl. **Prof. Oswald Achenbach** hat sich entschlossen sein Entlassungsgesuch einstweilen zurückzuziehen, sodaß Hoffnung ist, dessen ausgezeichnete Lehrkraft der Düsseldorfer Kunstschule erhalten zu sehen.

* **Professor Lübke** ist durch eine glückliche Kur vor tiefer gehenden Folgen seiner Verletzung bewahrt geblieben und erfreut sich im Uebrigen, wie wir seinen zahlreichen Freunden als Antwort auf ihre Anfragen mittheilen können, des besten Wohlseins. Kürzlich befand sich derselbe in Weimar als Preisrichter für die von der deutschen Goethe-Stiftung ausgeschriebene Konkurrenz zur Ausmalung des Treppenhauses im neuen Weimarer Museum.

* **Baurath Denzinger** erhielt als Zeichen der Anerkennung seiner Verdienste um den Ausbau des Regensburger Domes vom Könige von Bayern das Ritterkreuz 1. Klasse des Michaels-Ordens.

* **F. Kanitz**, der bekannte Verfasser des historisch-ethnographischen Werkes über Serbien und die Byzantinischen Monumente Serbiens, begiebt sich demnächst nach Bulgarien, um auch dieses bisher so wenig durchforschte Gebiet in ähnlicher Weise zu bearbeiten.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

+ **Berlin.** Vor etwa Jahresfrist wurden, wie damals mitgetheilt worden, die Münzsammlungen des Museums zu einer neuen selbständigen Abtheilung unter der Direktion des Dr. Friedländer umgeschaffen. Die sofort in's Auge gefaßte Stelle eines Direktorial-Assistenten ist vor Kurzem — „provisorisch" — dem Dr. Alfred von Sallet übertragen, nachdem er sie faktisch bereits seit jenem Termine verwaltet hat.

Y **Herbert König** aus Dresden hatte in dem Ausstellungslokal der Wiener Künstlergenossenschaft kürzlich einige hundert seiner Skizzen aufgehängt: allerlei landschaftliche und Genrestudien aus Baden-Baden, Scenen aus den Dresdener Lazarethen während des Krieges von 1866, eine Reihe Porträtköpfe, mehr oder weniger karrikirt, und einen Cyklus von Blättern, auf welchen die Jahreszeiten, bald allegorisch bald streng realistisch, bald in phantastischer Mischung beider charakterisirt werden. Wer mit dem Auge des Kritikers an diese Ausstellung herantritt, kann nicht verkennen, daß der durch die Holzschnitte verschiedener illustrirter und Modeblätter populär gewordene Zeichner bei allem Talent es doch einerseits über einen gewissen Dilettantismus nicht hinausbringt und auf der andern Seite schon stark in die Manier gerathen ist. Allein eben so wenig lassen sich ihm geistreiche Auffassung, Humor (und zwar nicht blos die heitere Seite desselben) und endlich eine Eigenschaft absprechen, welche vielleicht am besten mit dem von den Parisern adoptirten Worte „Schick" zu bezeichnen ist. Es giebt wohl kaum einen zweiten Zeichner in Deutschland, welcher die mehr oder minder echte Eleganz, welche sich in einem nicht der Kur wegen besuchten Kurorte wie Baden-Baden zur Schau stellt, in solcher Lebenswahrheit wiederzugeben wüßte. Das ganz oder halbvornehme Gebaben, diese Aristokratie und Demimonde, welche sich gegenseitig nachahmen und die Roture, welche es beiden gleichthun möchte, dieses Durcheinander von Müßiggängern aller Nationen, ja sogar die so oft schon gezeichneten Typen vom grünen Tisch sind nicht leicht in treuern Spiegelbildern erschienen. Ein nicht unwesentlicher Factor ist dabei die virtuose Behandlung des Kostüms, welches heutzutage der malerischen Behandlung überhaupt nicht mehr so ungünstig, wie seit Anfang unseres Jahrhunderts, dem an die Karrikatur streifenden Sittenbilde die dankbarsten Motive bietet, aber eben auch studirt sein will, was die meisten Maler für überflüssig halten. So ist König immerhin eine Erscheinung, die sich nicht ignoriren läßt.

Ein archäologisches Museum in Konstantinopel wird demnächst auf Befehl des Sultans errichtet werden. Die Direktion desselben wird in die Hände von Essad-Effendi gelegt, welcher umfassende Nachforschungen nach Ueberresten antiker Kunstwerke im Gebiet des ottomanischen Reiches anstellen läßt.

Vermischte Kunstnachrichten.

M. B. **Professor Aug. Wittig** entfaltet als Künstler sowohl wie als Lehrer der von ihm geleiteten jungen Bildhauerschule in Düsseldorf eine immer erfolgreichere Thätigkeit, so daß seine Berufung an die rheinische Akademie als ein sehr glücklicher Griff betrachtet werden muß. Sein neustes Werk, die bei der Semisäkularfeier der letzteren enthüllte Büste Schadow's verbindet mit großer Portraitähnlichkeit eine feine geistvolle Auffassung. Für das Postament, welches, von dem Professor der Architektur, Ernst Giese entworfen, in hellgrauem polirtem Granit ausgeführt ist, erscheint dieselbe allerdings wohl etwas zu kolossal, ein Uebelstand, für welchen Wittig indeß wohl schwerlich verantwortlich gemacht werden kann. Ein Besuch in der Werkstätte des trefflichen Meisters machte uns kürzlich mit einer ganzen Reihe im Werke begriffener Arbeiten desselben bekannt, von denen das Gypsmodell zu „Hagar und Ismael" wohl das bedeutendste ist. Wittig soll diese Gruppe in carrarischem Marmor für die Nationalgalerie in Berlin ausführen und wird damit zweifelsohne allseitige Anerkennung einernten, da die Anordnung der Gruppen sowie der tief empfundene Ausdruck in den Köpfen eine mächtige Wirkung hervorbringt. Sehr schön ist auch das Relief zu einem Antipendium für den Altar einer Kapelle des Schlosses Denhoffstädt in Ostpreußen, die Grablegung Christi darstellend; eine glückliche Idee des Künstlers ist es, den Jünger, der so oft an der Brust des Heilandes geruht, zu einem Träger des Leichnams zu machen, dessen Haupt nun an seinem Herzen liegt. Die edlen Züge Jesu und der Schmerz, der sich im Antlitz der übrigen Gestalten ausprägt, machen bei der stilvollen Einfachheit der Komposition den nachhaltigsten Eindruck. Zu diesen religiösen Werken bilden zwei mythologische Reliefs einen heiteren Gegensatz. Das eine derselben zeigt uns Ganymed, wie er dem Adler Jupiters aus einer Schale zu trinken giebt, während das andere Hebe mit den Pfauen der Juno vorführt, welche von ihr gefüttert werden. In den edelsten Formen gehalten, fesseln die beiden jugendlich schönen Gestalten durch Anmuth und Liebreiz und dürften dem Speisesaal, für den sie als symbolische Darstellung von Trank und Speise bestimmt sind, zur hohen Zierde gereichen. Sehr glücklich ist auch der Gedanke, welchen Wittig in zwei andern Reliefs darzustellen beabsichtigt, nämlich die Macht der Musik

in ihrer Verderben bringenden und ihrer beglückenden Wirkung. Die erstere wird durch die Loreley repräsentirt, welche als die Vertreterin des romantischen Mittelalters erscheint, während die letztere in Orpheus, dem Repräsentanten des klassischen Alterthums, symbolisirt ist. Die Loreley ist bereits vollendet, während das Gegenstück noch der Ausführung harrt.

B. M. **Alexander von Humboldt in seiner Bibliothek, von Eduard Hildebrandt.** In meiner ausführlicheren Schilderung Hildebrandt's und seiner Kunst habe ich, wie bei so vielen anderen Nebenwerken, auch keine Gelegenheit gefunden von einem Bilde zu sprechen, daß gleichwohl in hohem Grade interessant ist, dem Interieur der Bibliothek Alexander von Humboldts mit dem in bekannter Stellung arbeitenden Gelehrten auf seinem Sessel. Dieses mit Liebe und Hingebung und ohne Suchen nach irgend welchen frappanten Wirkungen gearbeitete Blatt — 1856 gemalt und nicht zu verwechseln mit dem zehn Jahre älteren, kleineren, in jeder Beziehung unbedeutenderen Bilde: Humboldt in seinem Studierzimmer zur Zeit, da er den zweiten Band des Kosmos schrieb — ist ein schönes Denkmal der jahrelangen freundschaftlichen Beziehungen des Künstlers zu dem großen Forscher, dessen Gönnerschaft er selber so viel verdankte. Das Original ist als ein Geschenk des Künstlers in den Besitz des Herrn Johannes Seifert in Tegel gekommen, welcher Humboldt auf einem großen Theil seiner Reisen begleitet hat, seine stetige Umgebung und sein treuer Pfleger bis zum Tode war, und von Humboldt zum Erben seiner kostbaren — leider zerstreuten — Bibliothek bestimmt wurde. Herr Seifert ist, wie mir mitgetheilt wird, jetzt gewillt, sich des Bildes um den Preis von 1600 Thalern zu entäußern. Die Sorgfalt und der Reichthum der interessanten Details in dem weiten hellen Raume ist erstaunlich. Man erkennt zunächst die Bronzebüste Friedrich Wilhelm's IV. und die Statuette seiner Gemahlin; die Büste des berühmten Seefahrers Don Henriquez, Herzogs von Viseo; das Modell des (Pariser) Obelisken von Luxor u. a. Unter den Oelgemälden machen sich bemerkbar: Bellermann's Eingang der Höhle von Caripe (Cueva del Guacharo) in Süd-Amerika; die Skizze von J. A. D. Ingres zu seinem Tode Lionardo's da Vinci, das anmuthige, wiewohl etwas kokette, seiner Zeit vielbesprochene Selbstportrait der Frau Gaggiotti-Richards; G. Wegener's Skizze zur Einsiedelei des h. Basilius, u. s. w. Der Durchblick auf das geöffnete kleine Gemach neben der Bibliothek, dessen Hinterwand mit dem großen Panorama von Rom (gest. von Vasi) geziert ist, läßt einen Theil der Vogelsammlung sehen; dasselbe Gemach enthält dreiundachtzig Foliobände der Chalkographie du Musée royal, ein Geschenk Louis Philipp's und meines Wissens das einzige Exemplar der Publikation in dieser Ausstattung und Vollständigkeit, das außerhalb der königlichen Familie von Frankreich existirt. Ein Theil der Apparate, welche die treuen Begleiter des Reisenden unter allen Himmelsstrichen waren, ist durch den Raum vertheilt. Es existirt eine sehr gelungene Chromolithographie dieses merkwürdigen und in seiner Art vielleicht einzigen Bildes — in der Größe des Originals, auf Karton 28 Zoll hoch und 38 Zoll breit — aus dem bewährten Atelier von Storch und Kramer in Berlin hervorgegangen. Dieselbe war jedoch seit dem Jahre 1864 im Handel vergriffen. Eine kleine Partie von Exemplaren ist aber jetzt noch aufgefunden worden und in den Besitz der Kunsthandlung von Eduard Quaas in Berlin übergegangen. Bei dem Interesse, welches das Blatt jetzt unmittelbar nach dem Ableben des Künstlers und bei dem Jubiläum des inmitten seiner gefeierten Thätigkeit Dargestellten für die vielen Verehrer beider Verstorbenen haben muß, wird es an dieser Stelle nicht unangemessen sein, auf dessen Wiedererscheinen im Handel aufmerksam zu machen.

In Sachen der Schüler der Düsseldorfer Akademie gegen das Kuratorium derselben ist folgender Erlaß des Kultusministers von Mühler an den Regierungspräsidenten v. Kühlwetter ergangen:

Putzar, 23. August 1869.

In Erwiederung auf den gefälligen Bericht vom 6. d. M. II 331 K.-A. kann ich Ew. Hochwohlgeboren darin nur beistimmen, daß die Gründe, aus denen die zu ihrer Vernehmung vorgeladenen Schüler der dortigen Kunst-Akademie in ihrer Gegenvorstellung vom 2. d. M. das Erscheinen vor dem ernannten Kommissarius ablehnen, in den für das Verhältniß der Akademie und ihrer Angehörigen maßgebenden Bestimmungen keinerlei Unterstützung finden. Dieselben übersehen vor Allem, daß es sich bei der ihnen gestellten Verwarnung sofortiger Entlassung für jetzt gar nicht um eine Strafe, sondern lediglich um ein Mittel handelt, um den Gehorsam, welchen sie ihrer vorgesetzten Behörde schulden, zu erzwingen, und daß sie nicht entfernt berufen sind, angebliche Rechte der untergeordneten akademischen Behörden den vorgeordneten Behörden, namentlich dem Kuratorium und mir gegenüber, geltend zu machen. Obwohl hiernach voller Grund vorgelegen hätte, die den vorgeladenen Schülern gestellte Verwarnung sofort zu realisiren, so will ich doch, weil es eben Schüler sind, Ew. Hochwohlgeboren Vorschlage, dieselben zunächst noch durch das Direktorium der Akademie über ihre Stellung und Pflichten belehren zu lassen, nicht entgegentreten. Ew. Hochwohlgeboren ersuche ich ergebenst, in dieser Beziehung zugleich bei Beginn des neuen Schuljahres das Erforderliche zu veranlassen, demnächst aber in meinem Auftrage die betheiligten Schüler anderweit vor dem ernannten Kommissarius vorladen zu lassen. Diejenigen von ihnen, welche auch dieser dritten Vorladung nicht Folge leisten sollten, sind ohne alles Weitere von der Anstalt zu entlassen. Die Original-Anlagen des Berichtes füge ich wieder bei.

B. **Das Bild „Mirjam's Lobgesang"** von dem verstorbenen Christian Köhler, welches bei seiner Vollendung im Jahr 1836 so großes Aufsehen erregte und auch vervielfältigt wurde, steht gegenwärtig wieder zum Verkauf, da der bisherige Besitzer, Steuerrath Windscheid in Düsseldorf, jüngst gestorben ist und seine Erben es nicht zu behalten gedenken. Als eins der besten Werke der alten Düsseldorfer Schule, dürfte sich das Gemälde für jede Galerie zur Anschaffung empfehlen.

Professor Emil Wolff in Rom hat seine neueste Schöpfung, einen italienischen Hirtenknaben in carrarischem Marmor nach Berlin gesandt, wo derselbe in der permanenten Gemälde-Ausstellung von Sachse ausgestellt ist. Die Statuette bildet das Gegenstück zu einer vor Jahresfrist für den Rittergutsbesitzer von Erxleben zu Selbelangen ausgeführten, welche ein kleines Mädchen mit einem Tambourin vorstellt.

8 **In Wiener Künstlerkreisen** scheint eine gewisse Verstimmung zu herrschen über das Urtheil, welches über die österreichische Abtheilung der Ausstellung in München gefällt worden ist, und der Secretär der Genossenschaft hat es übernommen, jenes Urtheil zu korrigiren. Maler handhaben selten die Feder mit Glück, auch wenn sie so gern zu derselben greifen wie Herr Aigner. So konnte ihm nur ein Feind rathen, als Entlastungszeugen in erster Reihe — Führich, Danhauser, Fendi u. s. w. aufzurufen, da dürften nächstens die Nürnberger von heute verlangen, daß man ihnen die Werke Dürer's zum Verdienst anrechne! Sehr entschiedene Zurückweisung verdient aber die beliebte Ausrede: „Aufgabe der Kunstkritik ist es zu zeigen, wo die Mängel liegen, daß Oesterreich's Künstler den Fremden nachstehen, und da würde manch' hartes verletzendes Wort gegen die Künstler und ihre Leistungen wegfallen und ganz andere Kreise treffen". Aufgabe der Maler ist es, gut zu malen, und wenn sie das immer thäten, dann würden solche nach Form und Inhalt gleich mißlungene Sätze ungeschrieben bleiben! „Daß österreichische Künstler den Andern nachstehen," wird da als anerkannte Thatsache und viel unumwundener hingestellt als die Kunstkritik dergleichen auszusprechen pflegt. Diese aber soll es gar nicht aussprechen, sondern „andere Kreise" dafür verantwortlich machen, daß die Oesterreicher keine besseren Bilder malen! Natürlich sind an allem Uebel stets „Andere" schuld, hier der Staat und das Publikum. Auf die Mängel in unseren Bildungsanstalten ist oft genug hinwegewiesen worden, und der gute Wille, Abhülfe zu leisten, kann nicht geleugnet werden. Die Klage über Mangel an Aufträgen und über Bevorzugung der Ausländer ist aber vollends obsolet. Der Staat giebt Aufträge und Stipendien, so viel seine Mittel irgend erlauben, öffentliche und Privatbauten und die neu erwachte Sammellust nehmen zahlreiche Kräfte in Anspruch, von den zwei Kunstvereinen kauft der eine nur Werke von Oesterreichern, der andere wenigstens für zwei Drittel seines disponibeln Kapitals — das alles sieht doch nicht nach Zurücksetzung aus.

Die öffentliche Kunstpflege in Frankreich, wie sie bisher vom kaiserlichen Hausministerium practicirt wurde, wird durch eine Reihe von „Enthüllungen", welche die Presse, ohne Widerspruch zu finden, in neuester Zeit gebracht, in bedenklicher Weise discreditirt. Den größten Lärm macht neuerdings die

Entdeckung, daß die von der Akademie alljährlich vertheilten Preismedaillen statt des angeblichen Werthes von 400 Franken nur für 330 bis 340 Franken Goldwerth haben. Philipp Burty hat die Sache im „Rappel“ zur Sprache gebracht und schließt seinen Angriff mit der ironischen Bemerkung, „er wisse wohl, daß jeder Prämiirte von dem Oberintendanten einen Händedruck in den Kauf bekomme, aber mit 60 bis 70 Franken sei derselbe doch zu theuer bezahlt“. Ueberhaupt regt sich in den betheiligten Kreisen eine starke Opposition gegen das Preismedaillen-Unwesen, an Stelle dessen der Ankauf gediegener Kunstwerke von Seiten des Staates als wirksameres Förderungsmittel des Talents empfohlen wird.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Hagen, A., Acht Jahre aus dem Leben Michael Angelo Bonarroti's, nach Berichten von G. Vasari. 8. Berlin, Guttentag. $1\frac{2}{3}$ Thlr.

Lehner, Fürstl. Hohenzollern'sches Museum in Photographien (nach Gemälden der deutschen und niederländ. Schulen des 15. u. 16. Jahrh.) 1—8 Lieferung. 50 Blätter fol. Stuttgart, E. Ebner. 40 Thlr.

Schenkl, K., Die bildende Kunst der Hellenen im Verhältniss zum Staate. Lex. 8. Wien, Gerold's Sohn. 4 Sgr.

Semper, G., Ueber Baustile. Ein Vortrag. gr. 8. Zürich, Schulthess. 10 Sgr.

—— Hans, Uebersicht der Geschichte der toscanischen Skulptur bis gegen das Ende des 14. Jahrhunderts 45 S. gr. 8. Zürich, Schulthess. 10 Sgr.

Springer, A., Die mittelalterliche Kunst in Palermo. gr. 4. Bonn, A. Marcus. 1 Thlr.

Strada, Ottavio., Entwürfe für Prachtgefässe in Silber und Gold, entworfen und gezeichnet für den Kaiser Rudolf II. Herausgegeben von dem k. k. Museum für Kunst und Industrie nach dem Originalwerk in der Bibliothek des Fürsten Dietrichstein-Mensdorff zu Nicolsburg. Autographirt von Karl Hrachowina. (Enth. 43 authogr. Blatt nebst 4 S. Titel u. Vorwort.) kl. Fol. Wien, Beck'sche Univ. Buchh. In Mappe 5 Thlr.

Tidemand, Ad., Andacht der Haugianer. Nach dem Gemälde von Adolph Tidemand (im Besitz der Städtischen Gallerie zu Düsseldorf) in Aquatintastich angefangen von F. Werner und vollendet von H. Sagert. Stichgrösse 24″ breit rhein., $19\frac{1}{2}$″ hoch rhein. qu. Imp. Fol., Düsseldorf, Buddeus. 10 Thlr. 20 Ngr., chin. Pap. 16 Thlr.; vor der Schrift auf chin. Pap. 21 Thlr. 10 Ngr.

Briefkasten.

Herrn M. Bl. in D. Ihr Brief an den Herausgeber d. Bl. war in Wien mit einer falschen Adresse versehen. Bitte bis auf Weiteres Korrespondenzen nach Leipzig zu richten. C. A. S.

Druckfehler.

In dem Text zu dem Schinkel-Denkmal in Heft XI. der Zeitschrift ist S. 294 Z. 2 zu lesen: „eine schon ideal zu nennende Vorlage“ (für: „sonst“.)

In Nr. 21 der Kunstchronik 1. Sp. Z. 2. hinter „Erfindung“ ist einzuschalten „hegte“.

Inserate.

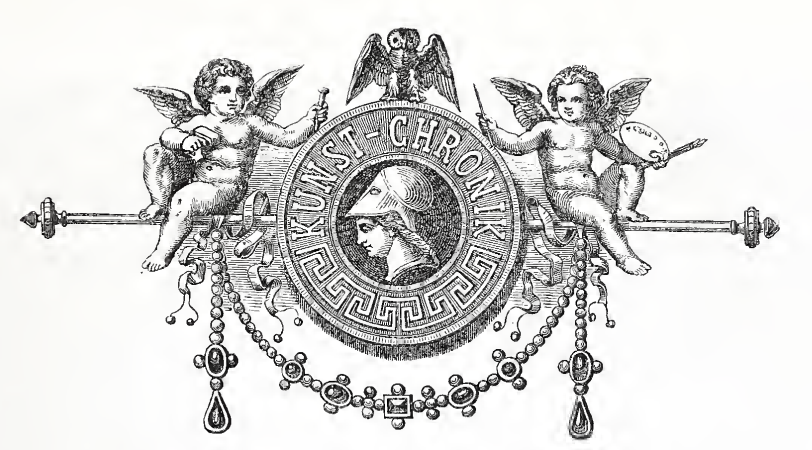
Heft 12 der Zeitschrift nebst Nr. 23 der „Kunstchronik wird Freitag den 17. September ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

17. September.



Nr. 23.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Kunstindustrielles aus München.

(Schluß.)

Die Ausstellung des Kunstgewerbevereins im Nationalmuseum ist die reichste von den dreien; allein sie bestätigt ebenfalls die oben ausgesprochene Wahrnehmung, daß wir es vorzugsweise mit einzelnen hervorragenden persönlichen Anstrengungen und Talenten zu thun haben, denen es aber an tiefgreifendem Einfluß auf die Massenproduktion fehlt. Hier finden wir zunächst den bereits erwähnten Swertschkoff als Urheber einer ganzen Palasteinrichtung für den Baron v. Stieglitz in St. Petersburg, und zwar sowohl die Originalzeichnungen als die Photographien der ausgeführten Gegenstände. Es sind Möbelstücke aller Art im reichsten Renaissancegeschmack, mit Intarsia und Skulptur verziert, auch Wanddekorationen mit Bildern von M. v. Schwind, Venus Anadyomene und Artemis als Jägerin darstellend u. a. m., sämmtlich in München ausgeführt und in technischer Hinsicht untadelhaft, wenn auch in den Motiven der Dekoration ohne selbständigen Werth. Eine gleiche Virtuosität in der Nachahmung alter Muster zeigen die geschnittenen Eisenarbeiten von B. Wild in Nürnberg. Sehr schöne kleine Kunstarbeiten in oxydirtem Silber mit Elfenbein und Email stellte der ebenfalls bereits genannte Prof. Fr. Miller, der älteste Sohn des berühmten hiesigen Erzgießers, aus. Prof. Miller ist, wenn wir nicht irren, ein Schüler des verstorbenen Fortner und hat von dessen Erfindungsgabe und Schönheitssinn ein vielversprechendes Theil geerbt. Die Emailarbeiten an diesen Pokalen, Schreibzeugen, Tafelaufsätzen u. dgl. rühren von dem trefflichen Hausinger her. In Kürze sei auch der prachtvollen Lederarbeiten, vornehmlich der großen Portefeuilles mit ciselirten Stahlornamenten von Escherich, der geschnitzten Möbel von Oehlmann und der Glaswaaren von Gottl. Hildebrand gedacht, welche durch ihre schlichte, materialgemäße Behandlung zu den völlig verkommenen Porzellansachen einen erfreulichen Gegensatz bilden. Das Originellste auf der ganzen Ausstellung aber sind die etwa fünfzig Entwürfe für Kunsthandwerker von Moriz von Schwind, aus dem Besitz verschiedener bayerischer Kunstschulen und Vereine. Die Lust an solchen Erfindungen für sinnreiche Zier gewerblicher Gegenstände bildet einen charakteristischen Zug in dem Wesen dieses merkwürdigen Mannes; er hängt innig zusammen mit seiner launigen und gemüthvollen Art, das eigene Leben und das der nächsten Freunde in ein poetisches Gewand zu kleiden und mit den Wundergebilden der Sagen- und Märchenwelt in einen geistigen Bezug zu bringen. Wie das Leben selbst, so erfüllt er hier auch die stummen Begleiter desselben, den Hausrath und die sonstigen Umgebungen des Menschen, mit einem eigenthümlichen phantastischen Leben. An den Henkeln der Krüge, Blumentöpfe, Tafelaufsätze klettern die Gnomen empor, führen die Elfen ihren Reigen; die „feuergefährliche Petroleumlampe“ wird von einer rüstigen Schaar von Feuerwehrmännern erstiegen, welche ihre Schläuche durch die Dachluken des Lampenschirms hindurch auf die Flamme richten; der Beschlag des Thürschlosses ist nach außen mit der Figur eines Horchers verziert, nach innen mit einer andern, welche dem Horcher eine lange Nase macht; die Gewichte und die Zeiger an der Uhr bieten Anlaß zu einer ganzen Reihe humoristischer und ernster Erfindungen; auch an Wandverzierungen, Bekrönungen, Geländern u. dgl. breitet sich eine Fülle der anmuthigsten und sinnreichsten Motive, mit Pflanzen- oder Thiergebilden belebt, vor unsern Blicken aus. Die Ver-

zierungen sind allerdings nicht immer leicht ausführbar, verstoßen zuweilen gegen die Anforderungen des Materials oder sind wenigstens nicht immer mit Rücksicht auf dieselben erfunden: durchweg aber fühlen wir uns angesprochen von einer gemüthvollen, tiefen und erfindungsreichen Künstlerseele, welche Alles, was sie berührt, auch das Gewöhnliche und Alltägliche, durch Geist und Schönheit zu veredeln weiß. Einzelne ähnliche Erfindungen Schwind's aus seiner früheren Frankfurter Zeit sind, soviel mir erinnerlich, schon publicirt; es wäre sehr zu wünschen, daß der Münchener Kunstgewerbeverein, welchem wir die genußreiche Anschauung dieser größeren Kollektion verdanken, dieselbe durch den Holzschnitt oder vorläufig wenigstens durch Photographie dem Publikum dauernd zugänglich machte.

Korrespondenz.

Berlin, Mitte September.

A Der hiesige photographische Verein hat eine permanente Ausstellung eingerichtet und diese Ende Juli der Oeffentlichkeit übergeben. Das Ausstellungslokal (Friedrichsstraße 171) besteht aus vier Räumen, und die Einrichtung ist vorläufig so getroffen, daß die ersten beiden vornehmlich Architekturen, Skulpturen und Landschaften, der dritte Porträts und der letzte Reproduktionen nach Gemälden, Kartons 2c. enthalten. Daneben finden auch solche Erzeugnisse Raum, welche für die Fortentwickelung und erweiterte Anwendung der Photographie von besonderer Wichtigkeit sind. Mit der Zeit wird die größere Vollständigkeit der Produkte auch eine festere Geschlossenheit in der Anordnung zur Folge haben, als das jetzt bei der Neuheit der ganzen Einrichtung möglich ist. In einem kurzen Ueberblicke über den Umfang des bis jetzt Ausgestellten will ich mich auf das beschränken, was für einen größeren, namentlich nicht auf Berlin beschränkten, Leserkreis von Interesse sein kann. Allerdings trifft die Erwähnung alsdann zum großen Theile Gegenstände, welche nicht aus hiesigen Ateliers hervorgingen, also jetzt und auch hier nicht zum ersten Male besprochen werden. Aber wo es sich um tüchtige und wirklich empfehlenswerthe Leistungen handelt, da wird auch die Wiederholung des vielleicht anderwärts Gesagten um so eher erlaubt sein, als sie die Bekanntschaft mit ihnen ja nur noch fördern kann.

Die größte Anerkennung verdienen die meisterhaften Blätter Augusto Quagliotti's in Rom nach römischen Architekturen und Skulpturen der Antike und Renaissance. Sie sind in ihren jetzigen großen Abmessungen von der Platte abgezogen, nicht erst auf dem Wege der Vergrößerung einer ursprünglich kleineren Aufnahme auf ihren jetzigen Umfang gebracht worden. Darum sind sie aber auch von einer Treue des Details, welche alles früher in dieser Hinsicht Geleistete übertrifft. Im Gesammteindrucke kommen sie fast der plastischen Erscheinung stereoskopischer Bilder gleich. Aus der großen Menge von Aufnahmen ähnlicher Art, welche uns hier begegnen, läßt sich nichts diesen Blättern an die Seite stellen, wobei freilich nicht übersehen sein will, daß, was die bloße Erscheinung des Gegenstandes betrifft, solchen an sich höchst malerischen Vorwürfen gegenüber jede Aufnahme andrer, namentlich moderner Architekturen einen schweren Stand hat. — Was man von Photographien nach Gipsabgüssen verlangen kann, das leistet das hiesige Atelier von Dr. Stolze & Co. in bester Weise. Wenigstens sind mir gefälligere, elegantere Aufnahmen nicht vorgekommen. Dabei beobachtet die Firma die möglichste Vielseitigkeit sowohl hinsichtlich ihrer Formate, als des Materials, welches aus der Antike, der Renaissance und der neuern Kunst genommen ist.

Mit Uebergehung der Porträtabtheilung wende ich mich den hervorragenden Erscheinungen unter den Reproduktionen zu und übergehe auch hier das längst Bekannte, wie die Kartonphotographien von Albert in München, die Brockmann'schen Kopien der von Schurig gezeichneten „Meisterwerke der Dresdener Galerie" und vieles Andere der Art. Als Fachleistung ist gewiß die ganz neue Photographie von Goupil u. Co. in Paris nach Makart's „Pest" (Wien, Kaeser) höchst bedeutend. Es muß unendliche Mühe und viele Versuche gekostet haben, die Schwierigkeiten zu überwinden, welche der photographischen Wiedergabe in der Menge kalter, fleckenartig aufgesetzter Lichter und der ganzen Pinselführung des Bildes sich entgegenstellten. Jetzt ist die Photographie wirklich feiner zusammengestimmt, als das Bild selbst. Durch die zarte, fast verschleierte Haltung des Kolorits (oder vielmehr des Ersatzes, welchen die Photographie für die wirkliche Farbe giebt) hat freilich das Blatt die charakteristischen Merkmale seines Originals aufgegeben, und die Reproduktion ist eigentlich weiter gegangen, als sie sollte. Das wird aber den Käuferkreis nur erweitern, und der photographischen Kunst gereicht dieses Erzeugniß zu um so größerer Ehre, als es allem Anscheine nach ohne jede Beihülfe der retouchirenden Hand hervorgebracht ist. — Von Reproduktionen nach Zeichnungen müssen vor allen die im Metzler'schen Verlage erschienenen von Kayser & Co. hergestellten sechs Blätter zu Scheffel's „Rodensteinliedern" nach A. von Werner, als Muster freigeschaffener Illustrationen genannt werden, welche durch ihre künstlerische Bedeutung zu dem Besten sich stellen, was unsere neuere Kunst in dieser Art aufzuweisen hat. In seinen Zeichnungen zur „Aventiure" (ebendaselbst, 12 Blatt) ist der Künstler nicht so glücklich gewesen, weil manche der von ihm gewählten Momente allzu beschaulicher Natur sind und bildlicher Darstellung sich entziehen. Doch sind vier

Blätter, deren Gegenstände der Auffassung und Behandlung Werner's besonders günstig waren, von unübertrefflicher Anmuth. — Vorzüglich ist ferner die Herstellung der eilf Kohlezeichnungen A. von Gröttger's („Im Thale der Thränen“) von Angerer in Wien zu einer in verschiedenen Größen ausgegebenen Kollektion. Glänzender noch sind Gröttger's Köpfe und Scenen aus dem polnischen Aufstande, die Auffassung ist tiefer, seelenvoller, die Zeichnung ungleich bedeutender. Th. Szajnock's (Lemberg) Photographien kommen offenbar den Originalen bis auf eine Entfernung nahe, welche unser Auge kaum noch wird messen können. — Schließlich möchte ich noch an ein Werk erinnern, welches zwar nicht allzu neu, dafür aber so einzig in seiner Art dasteht, daß die Erwähnung sich rechtfertigt. Ich meine Schirmer's „Cyklus biblisch-historischer Landschaften“ (aus dem 1. u. 2. Buch Mos.) Die Photographie zeigt außerdem hier die Eigenschaften der Kartons in einer Treue und Zartheit, daß sie sich getrost den allerneuesten Leistungen an die Seite stellen kann.

Wollte ich meine Besprechung über die bis jetzt innegehaltene Grenze hinausführen, so müßte ich entweder der Zeit nach zu sehr zurückgreifen oder Gegenständen mich nähern, deren Besprechung mit den Zwecken dieser Blätter nichts zu thun hat. Mit dieser Andeutung ist indeß schon gesagt, daß die Ausstellung einen viel weitern Kreis umfaßt. Hoffentlich wird sie uns auch ferner zu Mittheilungen Gelegenheit geben.

Nekrologe.

K. **Joh. Wilh. Cordes**, geb. d. 14. März 1824 zu Lübeck, wo sein Vater Kaufmann war, erhielt in Wandsbeck seine Erziehung, nach deren Beendigung er in das Geschäft des Vaters treten sollte. Gegen den Willen des Letzteren schlug Cordes die künstlerische Laufbahn ein und zwar zunächst in Prag, von wo er um 1842 nach Düsseldorf übersiedelte und sich hier bald an Lessing und Gude anschloß. Sein schönes Talent machte ihn bald als Künstler bekannt. Er malte mit Vorliebe Motive seiner nordischen Heimath und Marinen, meist mit umfänglicher Staffage; sowohl seine Landschaften, als auch seine Figuren zeichnen sich durch Schärfe der Zeichnung und Charakteristik aus. In Düsseldorf blieb Cordes mit Ausnahme des Winters 1854/55, den er in Lübek zubrachte, bis 1856, in welchem Jahre er ganz nach seiner Vaterstadt übersiedelte. In die Düsseldorfer Zeit fallen zwei größere Studienreisen nach Norwegen. 1859 folgte er seinem Freunde Kalckreuth nach Weimar, angezogen durch eine ihm befreundete in Weimar lebende holsteinsche Familie, deren gastliches Haus ihm bis zu seinem Tode in treuester Freundschaft die Heimath zu ersetzen wußte. 1860 machte er eine Studienreise nach Stockholm und Dänemark. Der Zeit regen Schaffens zu Weimar gehören Cordes' bedeutendste Werke an: seine „Schmuggler“, seine „letzte Ehre“ (im Besitz des Königs von Preußen), und endlich seine vielbesprochene und hart getadelte „wilde Jagd“ (im Besitz des Herrn Gsell zu Wien), die den Besuchern der Berliner Ausstellung von 1868 noch in lebhafter Erinnerung sein wird. Im Sommer 1866 begleitete Cordes die Oldenburgische Brigade, die der Main-Armee zugetheilt wurde, im Gefolge des Großherzogs von Oldenburg und malte für diesen zwei größere Bilder. Cordes war 1861 zum Mitglied der Petersburger Akademie ernannt worden, erhielt 1864 Seitens der Berliner Akademie die kleine goldene Medaille und im Frühjahr 1869 in Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen vom Großherzoge von Sachsen-Weimar den Falkenorden 1. Klasse. Er war eine spröde nordische Natur, abgeschlossen und wenig zugänglich; allein er verbarg unter einem schroffen äußeren Wesen ein warmes Herz, das für alles Hohe und Edle empfänglich war. Aeußerst zuverlässig und ehrenhaft in seinem Charakter, war er ein treuer Freund den Wenigen, denen er sein Inneres zugewandt hatte. Wie im geselligen Leben, so wandelte er auch als Künstler seine eigenen Wege. Originell in seinen Erfindungen, war er durchaus selbständig in seiner Anschauungsweise. In den letzten Jahren kränkelte Cordes an einem höchst schmerzhaften Gehirnleiden, dem er am 16. August d. J. zu Lübeck im Hause eines Freundes erlag, nachdem er vergeblich von der stärkenden Luft der Meeresküste Linderung erhofft hatte, aufrichtig betrauert von denjenigen, denen er im Leben nahe gestanden hatte. Er hinterläßt eine Fülle des reichsten Studienmaterials, das von seinem rastlosen Fleiße und von dem Ernst seines Strebens Zeugniß ablegt, außerdem eine werthvolle Sammlung alter Waffen und anderer Merkwürdigkeiten, die er mit Geschmack und Kenntniß gesammelt hatte.

Henri Leys, einer der hervorragendsten belgischen Maler der Gegenwart, ist am 25. August ganz plötzlich gestorben. Auf sein Leben und Wirken kommen wir zurück.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Aus der königlich bayerischen Kunstgewerbschule in Nürnberg. Original-Photographien nach den Studien, Entwürfen und ausgeführten künstlerischen und kunstgewerblichen Gegenständen aus sämmtlichen Fächern der Kunstschule. Ausgeführt in der photographischen Anstalt der königl. Kunstgewerbschule in Nürnberg. Nürnberg, Verlag von Sigmund Soldan's Hof-Buch- und Kunsthandlung — in Lieferungen von je 6 Blatt.

Die vorliegenden Photographien geben uns eine gern ergriffene Gelegenheit, einmal wieder auf die Leistungen der Nürnberger Kunstgewerbschule zurückzukommen, die wir in Nr. 15 der Kunstchronik nur kurz berühren konnten. Ein zwischen inne liegender Besuch der Anstalt, der uns Gelegenheit gab, die Einrichtungen und die leitenden Kräfte derselben, namentlich aber den vortrefflichen Herrn Direktor A. von Kreling kennen zu lernen, hat wesentlich dazu beigetragen, das Urtheil über dieselbe zu klären und manche Zweifel zu beseitigen. Besonders wohlthuend tritt dem aufmerksamen Beobachter das Organische des gesammten Unterrichtes entgegen. Eins schließt ohne Fugen und Risse an das Andere, und in der ununterbrochenen Kontinuität der künstlerischen Ausbildung ist kein Punkt von dem waltenden Geiste vergessen oder verlassen. Dies ist um so mehr anzuerkennen, als die lokalen Verhältnisse der Freiheit der Anordnung nicht un-

erhebliche Schwierigkeiten darboten. Und so ist es gewiß erfreulich und rühmend hervorzuheben, daß die Stände des Landes nicht nur die Anstalt mit solchen Mitteln ausgestattet haben, „daß sie," wie der Direktor sich ausdrückt, „in ihren Bestrebungen, den höchsten Anforderungen der Kunst nahe zu kommen, sich keine Gränzen zu setzen braucht," sondern in höchster Liberalität auch einen durchgreifenden Um- und Neubau des Gebäudes ermöglicht haben, der, gegenwärtig schon dem Abschluß nahe, gestatten wird, frei nach Bedürfniß über den Raum zu verfügen und den Organismus des Unterrichtes auch in der äußeren Anordnung durchzuführen und zur Erscheinung zu bringen. — Daß durch die eiserne Konsequenz oder, mit dem Worte des Direktors, das „strenge Regiment" der zu Grunde gelegten Methode eine gewisse auffällige Uniformität des Formcharakters und der technischen Behandlung in allen Arbeiten der Schule herbeigeführt wird, was schon oft — und auch von uns — mit Bedenken bemerkt worden ist, läßt sich nicht übersehen. Es wird Vielen interessant sein, über diesen Punkt eine authentische Aeußerung des Urhebers der Methode, des Direktors v. Kreling selber zu vernehmen, die wir deshalb mittheilen wollen. Derselbe schrieb anläßlich der Ausstellung seiner Schülerarbeiten zu Berlin an Herrn Hugo Troschel (siehe dessen „Monatsblätter für Zeichenkunst und Zeichenunterricht" Nr. VI. des laufenden Jahrganges) einen Brief, dem wir folgende Stellen entnehmen: „Gerade diese Gleichmäßigkeit in der Auffassung und Behandlung ist das, was ich vom Anfang an beabsichtigte, und ich erzielte sie dadurch, daß ich die meisten Lehrerstellen durch frühere Schüler von mir besetzte. Die Ungleichheit der Anschauungsweise von Seiten der Lehrer an den meisten Kunstschulen habe ich als eine große Schwierigkeit bei der Einführung eines einheitlichen Lehrsystems angesehen. Ich will nur einfach das Zeichnen nach dem Akt anführen, wie es auf den Akademien gehandhabt wird, wo die einzelnen Professoren abwechselnd korrigiren. Jeder von ihnen verfolgt, seiner eigenen künstlerischen Anschauung nach, oft ein dem anderen ganz entgegengesetztes System." Und weiter: „Ich glaube nun nicht Gefahr zu laufen, durch dieses einheitliche Lehrverfahren in meiner Anstalt die künftige Selbständigkeit der Schüler zu beeinträchtigen. Der feste Halt, den sie durch diese eigentliche Schule bekommen, schützt sie später gegen dilettantisches Hin- und Herirren." — Das ist die Sprache eines Mannes, der sich klar seiner Sache und seines Zieles bewußt ist, und der die Kraft in sich fühlt, das Vorgesetzte zu erreichen; und wie viele Kunstschulen dürften sich jetzt einer solchen Oberleitung rühmen? Was er gewollt hat, das hat er durchgeführt und zwar in einer Weise, die allgemein gerechtfertigtes Staunen erregt. Die weitere Bewährung muß die Erfahrung bringen. Es muß und wird sich bald zeigen, was für künstlerische Kräfte aus dem Unterricht der Anstalt hervorgehen und ob viele die Uniform der Schule mit einem geschmackvollen Rock nach eignem Schnitt zu vertauschen wissen werden. Gegen die obige Beweisführung aber sind doch wohl Einwendungen erlaubt. Gewiß ist es schädlich, wenn Künstler von ganz verschiedenen Richtungen und Grundsätzen durcheinander die Leitung und Korrektur einer Klasse, z. B. des Aktsaales, in der Hand haben. Aber warum soll dies auch geschehen? Wenn die Zahl der Schüler mehr als eine Lehrkraft erfordert, können und müssen sie nicht in Abtheilungen unter je einem Lehrer unterrichtet werden? Und giebt es nicht wirklich mehr Wege nach Rom? Wenigstens in den oberen Klassen müßte die Selbständigkeit der Zöglinge eher künstlich hervorgelockt und aus den Banden der Schüchternheit und des Schulzwanges befreit als unter einer festen Norm befangen gehalten werden. In der Malklasse hatten wir Gelegenheit, solche Ansätze zu eigenartiger Entfaltung zu beobachten, und wie uns scheint, nicht eben zum Nachtheile der schulmäßigen Sicherheit und Korrektheit. Mit Lehrern von wahrhaft bedeutenden künstlerischen Qualitäten und wirklicher angeborner Lehrbefähigung, wie sie dem Direktor von Kreling in eminentem Grade eigen ist, läßt sich ein streng methodischer Gang des Unterrichtes durch die verschiedenen Stufen hindurch vereinbaren und durchführen, ohne daß es nöthig wäre, an die Gefahr manieristischer Einseitigkeit zu streifen oder andererseits den strengen methodischen Zusammenhang und die Richtung auf ein unverrückbar fest vorgestecktes Ziel zu verlieren. Eine Anstalt, die auf so breitem Plane angelegt, mit so reichen Mitteln ausgestattet und einer so unvergleichlichen Leitung anvertraut ist, fordert gewissermaßen dazu heraus, daß man an sie die allerhöchsten Anforderungen stellt und keinerlei Bedenken unterdrückt, die dazu führen könnten, die Disziplin der Anstalt durch Widerlegung oder durch Berücksichtigung nur in immer hellerem Lichte leuchten zu lassen. — Inzwischen sind die gegenwärtigen Leistungen bereits so gänzlich hors ligne im Vergleich mit anderen Kunst- und Kunstgewerbschulen, daß sie als Vorbilder und Muster weiteste Verbreitung verdienen. Diesem Zwecke dient die oben genannte Publikation ausgewählter Arbeiten aus allen Gebieten des Kunstunterrichtes und der Kunsttechnik. Nach dem beigegebenen Blatt Text wird beabsichtigt, diese Publikation zu einer systematischen Uebersicht der hervorragenden Erzeugnisse zu gestalten, und es ist zu wünschen, daß dieses Vorhaben bald durch das Erscheinen weiterer Lieferungen — vier liegen uns vor — realisirt werden könnte. Vielleicht wäre es auch nicht ohne Interesse, wenn den Photographien ein Text mit allen wünschenswerthen Nachweisen über die Anstalt und die publicirten Arbeiten beigegeben würde. Das bisher Erschienene enthält in jeder Lieferung drei Studienköpfe nach dem lebenden Modell in Lebensgröße gezeichnet, außerdem je eine oder zwei plastische Arbeiten oder Ornamentstudien und eben so viele ausgeführte kunstgewerbliche Arbeiten, unter denen besonders der gothische Stil reich, besser aber die Renaissance vertreten ist. Wir heben hervor: das Mobiliar für die königlichen Zimmer auf der Burg Hohenzollern; den Hohenzollern- und Jungfrauen-Altar zu Kloster Heilsbronn (Architektur und Ornamente original, das Figürliche zum Theil restaurirt, zum Theil neu); und ein Buffet für den König von Bayern. Die letzte Lieferung enthält auch eine vortreffliche Gewandstudie. — Die photographische Ausführung befriedigt alle Ansprüche, und die Maaßstäbe der Reproductionen sind groß genug, um alle Details zur Geltung kommen zu lassen und deutlich erkennbar zu machen. **B. M.**

Ueber Baustile. Ein Vortrag, gehalten auf dem Rathhaus in Zürich von Gottfried Semper. Zürich, Schultheß. 1869.

A. In dem engen Rahmen eines Vortrages giebt uns der Verfasser eine anregende Darstellung der Baustile in

ihrem Zusammenhange mit dem Kulturleben der Völker. Es sind nur Andeutungen zu einer Geschichte der Entstehung der einzelnen Stilarten, deren Verbindung in dem einen Gedanken gegeben ist, daß nicht die einzelnen großen Künstlernaturen, ja nicht einmal die Künstler überhaupt, sondern die „großen Regeneratoren der Gesellschaft" zu neuen Epochen in der Baukunst den Impuls gaben. Auf der vorgriechischen Entwicklungsstufe, in Mesopotamien, China, Aegypten greifen mächtige Herrscher, Reformatoren in Religion, Politik und Sitte, bewußt und wahrnehmbar für Alle, in den Gang der architektonischen Ereignisse ein. In der griechischen und römischen Baukunst tritt dieser persönliche Wille weniger scharf hervor, doch sind auch hier die Kunstformen Begleiterinnen der socialen Erscheinungen; der byzantinische Kuppelbau ist wieder das Resultat einer von Konstantin bis auf Justinian klar und bestimmt verfolgten Idee. Weiter zeigt sich die Gothik als die bauliche Gestalt, zu welcher der Klerus die alte Grundform der abendländischen Priesterkirche, die Basilika, entwickelt. Es folgt die italienische Renaissance, der Jesuitenstil, die Stile Ludwigs XIV. und XV., — alles Ausdrücke bestimmter Strebungen und Gedanken. — Angesichts dieses aus den Erscheinungen abstrahirten Princips des bewegenden und leitenden Gedankens in der Architekturgeschichte, tritt Semper an die Beurtheilung moderner Kunstzustände, vor allem an ein Ereigniß des Tages, die Berliner Dombaukonkurrenz, heran, und darin scheint uns die hauptsächliche Bedeutung der kleinen Schrift zu liegen. Nicht als ob es eine so unerhört neue Wahrheit wäre, wenn Jemand meint, daß es der Gesammtleistung der Baukunst unserers Jahrhunderts darum an Kraft und Fülle und Einheit gebräche, weil auch in unserem übrigen Leben nirgend ein weltgeschichtlicher, mit Bewußtsein und Konsequenz verfolgter Gedanke hervortritt. Sind wir doch alle uns dessen klar bewußt, daß das Streben unserer Zeit auch auf anderen Gebieten nicht in die Tiefe, sondern in die Breite geht, daß an die Stelle der Genialität Einzelner die tüchtige Durchschnittsbildung zu treten beginnt und so auch in der Kunst die Originalität dem Eklektizismus Platz machen mußte. Aber daß ein Mann wie Semper, nicht ein „Kunstgelehrter", sondern ein Baumeister und Künstler in der besten Bedeutung der Worte, solche Folgerungen unsrer jüngsten Architektur offen gegenüber stellt, das ist nicht zu übersehen. Interessant ist schließlich die ausweichende Wendung, mit welcher Semper an dem Projekt des „protestantischen St. Petersdomes zu Berlin" vorübergeht. Gothisch darf er freilich nicht sein, darüber herrschte auch vor dem Zusammentritt der Jury Klarheit und Einstimmigkeit. Was man aber haben möchte und müßte, ist unendlich viel schwerer zu sagen. Gelegentlich der Dombaufrage sprach und schrieb man viel von einer „Idee" der protestantischen Kirche. Was man in Berlin und anderwärts an wirklichen Bauwerken hat entstehen sehen, flößt nicht eben die Ueberzeugung ein, als ob eine solche Idee überhaupt schon vorhanden wäre. Wenigstens möchte man ohne Schaden auf dieselbe verzichten, sofern man nach den Erscheinungsformen schließen darf. Wenn aber der Satz richtig ist, daß die Werke der Baukunst Symbole der herrschenden religiösen, socialen und politischen Systeme waren und sind, so werden wir wohl noch lange auf den protestantischen Dom im Lustgarten warten. Semper zieht diese Folgerung nicht ausdrücklich. Er sagt am Schlusse seiner Schrift: „Man ist gegen uns Architekten mit dem Vorwurfe der Armuth an Erfindung zu hart, da sich nirgend eine neue welthistorische Idee kund giebt. Wir sind überzeugt, daß sich schon dieser oder jener unter unseren jungen Kollegen befähigt zeigen würde, einer solchen Idee, wo sie sich wirklich Bahn bräche, das geeignete architektonische Kleid zu verleihen. Bis es dahin kommt, muß man sich, so gut es gehen will, in das Alte hineinschicken."

Sn. **Die herzoglichen Kunstsammlungen in Gotha** sind neuerdings katalogisirt worden und zwar das Kunstkabinet von Adolf Bube, die Sammlung der Gipsabgüsse von Eduard Wolfgang, Hofbildhauer, die herzogliche Gemäldegalerie von einem Ungenannten. Die drei Kataloge, bei Thienemann in Gotha erschienen, werden allen kunstsinnigen Besuchern der Stadt willkommen sein; leider ist aber der wichtigste, welcher die Gemälde betrifft, der am sorglosesten redigirte, voll von Druckfehlern und kunstgeschichtlichen Schnitzern, die heut zu Tage nicht mehr vorkommen sollten. So ist als Todesjahr Holbein's noch 1554, als das des Masaccio 1443 angegeben, Rembrandt muß sich noch immer den Vornamen Paul gefallen lassen, statt Bazzi steht noch Razzi, des älteren Palma Lebenszeit wird zwischen 1540 und 1588 gestellt, und was dergl. Irrthümer mehr sind, die sich bei Benutzung unserer gangbarsten kunstgeschichtlichen Handbücher leicht hätten vermeiden lassen. Und welches Vertrauen soll man solcher Nachlässigkeit gegenüber erst zu der Bestimmung der Urheberschaft der katalogisirten Gemälde haben?

* **Von den berühmten Bildern von Frans Hals** im Rathhause zu Haarlem wird durch den dortigen Photographen H. P. N. 't Hooft eine Publikation vorbereitet, welche diese bisher in weiteren Kreisen wenig bekannten Hauptwerke des Meisters dem kunstfreundlichen Publikum zugänglicher machen soll. Der Preis der acht figurenreichen Blätter ist mäßig genug auf acht holländ. Gulden angesetzt. Zu bedauern bleibt nur, daß die photographischen Aufnahmen nicht nach den Bildern selbst, sondern auf Grund von Tuschzeichnungen derselben angefertigt werden. Gerade bei diesem Meister ist die breite, geniale Pinselführung für den Eindruck der Bilder so charakteristisch, daß wir fürchten, es werde durch das Dazwischentreten des Zeichners der Hauptreiz der Nachbildung verloren gehen. Wie vortrefflich die Bilder von Fr. Hals für direkte photographische Aufnahmen sich eignen, können u. A. einige kürzlich bei E. Fierlants in Brüssel angefertigte Photographien nach der berühmten „Hille Bobbe" der Galerie Suermondt bezeugen.

Personal-Nachrichten.

+ **Berlin.** Es scheint sich zu bestätigen, daß der königl. Deichhauptmann Herr von Dachroeden zum Generaldirektor der Museen gemacht werden soll. Vielleicht ist die definitive Ernennung bereits erfolgt.

+ **Prof. Martin Gropius** ist zum Direktor der mit der Berliner Akademie der bildenden Künste verbundenen Kunstgewerkschule und gleichzeitig zum Senatmitgliede ernannt worden; letzteres, wie wir hören, da der Senat selber es auf Anfrage als Nothwendigkeit für die Aufrechterhaltung des organischen Zusammenhanges zwischen beiden Instituten erklärt hat, daß der Leiter der Kunstgewerkschule zugleich Sitz und Stimme im Senat habe. — Sowohl an den Beginn einer Aenderung in den bisherigen akademischen Verhältnissen wie an die auf's Lebhafteste zu billigende Wahl der zu dem neuen Posten ersehenen Persönlichkeit knüpfen sich vielleicht begründete Hoffnungen für ein allmähliches Einlenken unserer Kunstverwaltung auf den Weg heilsamer Reformen, oder wenigstens überhaupt einer erkennbaren Thätigkeit.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die Verbindung für historische Kunst** hielt in den Tagen vom 24.—26. August in München ihre elfte Hauptversammlung ab. Präsident der Verhandlungen war, wie früher wiederholt, Herr v. Goßler aus Königsberg, zum

Vicepräsidenten wurde Prof. K. Knoll in München, zum Schriftführer Inspektor Malß aus Frankfurt a. M. gewählt. Der Finanzbericht der Verbindung erwies einen Kassenbestand von 6737 Thlrn. Aus den zur Konkurrenz eingesandten Werken wurde keines als zum Ankaufe passend befunden, und auch von den historischen Bildern der internationalen Kunstausstellung keines für die Verlosung erworben. Dagegen wurden bei den Malern Lindenschmit und Spangenberg in München und Prof. Thumann in Weimar Bestellungen gemacht, bei Letzterem auf Grund einer vorliegenden Skizze, welche Luther's Trauung zum Gegenstande hat, bei den beiden Ersteren unter Vorbehalt weiterer Vereinbarungen über die zu wählenden Gegenstände.

MB **Düsseldorf. Unsere beiden permanenten Kunstausstellungen** boten in den letzten Monaten eine Fülle interessanter neuer Gemälde. Besonders hervorragende Leistungen hatte die Landschaft aufzuweisen, in der wir die verschiedenartigsten Motive und Gegenden mit gleichem Erfolg dargestellt sahen. Während Andreas Achenbach in zwei Bildern deutschen Charakters Gewitterstimmungen mit bekannter Meisterschaft zur Anschauung brachte, versetzte uns Albert Flamm nach Italien, dessen charakteristische Eigenthümlichkeiten er auf's Gründlichste studirt hat. In einem Architekturbild und einer Landschaft erreichte Flamm diesmal durch feine Stimmung, treffliches Kolorit und gediegene Durchführung eine Wirkung, die nichts zu wünschen übrig ließ. Auch Eugen Dücker's „Motiv aus Esthland" gehörte zu den besten Arbeiten, die wir gesehen, sowohl in der Wahrheit des Tons als auch in der ächt künstlerischen Behandlung. Theodor Hagen, ein talentvoller Schüler Oswald Achenbach's, bestach in seiner „Klosterruine" wieder durch virtuose Pinselführung und leuchtende Farbe, wogegen E. A. Joeland in zwei größeren Gemälden mehr durch treffliche Komposition fesselte. Der Schweizer A. Chavannes führte uns in einer ganz vorzüglichen Landschaft die Großartigkeit der Alpennatur vor's Auge und H. Pohle erfreute in einem großen Bilde „Am Mühlteich" durch klare Farbe und solide Durchführung. Den übrigen Landschaften von Albr. Hertel, Bode, Steinike, Herzog, Jacobsen u. A. reihten sich mehrere von Lamorinière und anderen auswärtigen Künstlern würdig an. Unter den Figurenbildern verdient die „Mignon" von J. Scherx mit besonderer Anerkennung hervorgehoben zu werden, weil sie mit poetischer Auffassung angenehme Färbung und treffliche Stimmung vereinigt. W. Camphausen zeigte in zwei ihm bestellten Gemälden aus der Puritanerzeit Wiederholungen früherer Kompositionen, die sich gerechten Beifalls erfreuten. Die „Taufgratulanten" von Hornemann ließen bei glücklicher Gruppirung gute Charakteristik und gediegene Ausführung wahrnehmen, nur hätte die Farbe lebhafter sein können. Benj. Vautier zeigte in einem kleinen Genrebild den ganzen Umfang seines bedeutenden künstlerischen Talentes. Ein großer „Brautzug" von Peter Kels erschien im Kolorit etwas zu bunt, Hiddemann's „Wiedersehen" aber sprach durch Gegenstand und Malerei in gleich hohem Grade an und darf als eines der besten Werke dieses tüchtigen Künstlers bezeichnet werden. Ein „Nachmittag im Weinberg" von Th. Schütz machte durch die fast übertrieben sorgfältige Ausführung und eine etwas trockene und bunte Farbe nicht den Eindruck, den die reiche und gefällige Komposition, sowie der große Fleiß, der auf das Bild verwendet war, wohl verdient hätte. Glückliche Erfindung und lobenswerthe Malerei zeichneten die „Verschiedenen Interessen" von E. Stammel auf's Vortheilhafteste aus und eine prächtige Farbenstimmung sprach aus dem kleinen Genrebild von R. Burnier, welchem die Thierstücke desselben Malers ebenbürtig zur Seite standen. Auch im Portraitfach sind rühmenswerthe Werke anzuführen von Julius Röting und mehreren jüngeren Künstlern wie Peter Janssen, C. Heyden, Th. v. d. Beck, P. Schick, H. Aschenbroich u. A., denen auch ein Reiterportrait von Emil Hünten anzureihen ist. Das Architekturbild fand in Carl Hilgers einen ausgezeichneten Repräsentanten und selbst das „Stillleben" war durch Frl. Emilie Preyer, H. Schäffer u. A. bestens vertreten.

Gotha. Die Ausstellung, welche vom 23. Juni bis 27. Juli hier im herzoglichen Orangeriehause stattfand, wird für die bedeutendste von allen gehalten, welche der hiesige Kunstverein während der 23 Jahre seiner Wirksamkeit veranstaltet hat. Es wurden in ihr nach und nach 530 Gemälde zur Anschauung gebracht, darunter eine beträchtliche Anzahl ausgezeichneter Meisterwerke, wie sie nur selten eine solche Ausstellung zu bieten hat. Sie verdankte fünf treffliche Gemälde der Municifenz des Königs von Preußen, darunter O. von Kameke's großes Landschaftsbild „Blick von der Wengern-Scheideck auf die Firnengruppe der Jungfrau". Ebenso gehörten zu ihren vorzüglichsten Zierden sieben Gemälde der Nationalgalerie in Berlin, namentlich Andreas Achenbach's ‚Partie bei Ostende in glühender Abendbeleuchtung", Carl Becker's „Besuch Kaiser Karl V. bei Fugger" und Jordan's „Altmännerhaus am See". Das Stadtmuseum zu Königsberg hatte W. Camphausen's „Blücher und Wellington bei Belle-Alliance" und Hiddemann's „Dilettantenquartett" beigesteuert; die Verbindung für historische Kunst war durch C. Piloty's „Ermordung des Julius Cäsar" vertreten. Den größten Beifall gewannen die beiden, von den Kunstvereinen des Cyclus westlich der Elbe veranlaßten Gemälde: A. Kindler's „Auf dem Tanzboden in Südtyrol" und A. Leu's „Blick von dem Obersee auf den Watzmann", von denen das letztere von dem Kunstverein für die Gemäldegalerie im Residenzschlosse Friedenstein um 800 Thlr. gekauft wurde. Zur Verlosung unter die Aktionäre erwarb der Kunstverein 18 Gemälde und einige plastische Werke in Gipsmasse um 2400 Thlr. Auch vermittelte er den Verkauf von sieben Gemälden, im Betrag von 800 Thlrn., an Private, so daß im Ganzen die Summe von 4000 Thlrn. durch ihn in die Hände der betreffenden Künstler gelangte.

△ **Die Jury für die internationale Kunstausstellung in München** hatte schon vor einigen Wochen in der Hauptsache ihre Arbeiten vollendet und das Ergebniß derselben der Staatsregierung in Vorlage gebracht. In Folge dessen sind nachstehende Auszeichnungen zuerkannt worden: Das Ritterkreuz I. Klasse des Verdienstordens vom h. Michael erhielten: Professor Oswald Achenbach und Maler B. Vautier in Düsseldorf, Professor Ed. Steinle in Frankfurt a/M., der Direktor der Stuttgarter Kunstschule L. v. Neher, die Maler Franz Adam, L. v. Hagn und Adolf Lier in München, Alma-Tadema in Brüssel, Professor van Lerius in Antwerpen, die Maler Stevens, Alex. Cabanel, Courbet und Corot in Paris, Bildhauer Professor Dr. Drake in Berlin und Kupferstecher Professor Mandel ebendort. Ehrenmedaillen in Gold erhielten die Maler Alb. Brendel, Burnitz und Ant. Burger in Preußen, v. Thoren, E. Jettel und Rob. Ruß in Wien, Brand, Braith, L. Hartmann, Professor Theod. Horschelt, Fr. Lenbach, G. Max und Ant. Seitz in München, Stückelberg und W. Füssli in der Schweiz, de Haas in Holland, Joris und Bianchi in Italien, Delaunay, Apian, Cäsar de Coek, van Marke und Jacques in Frankreich; ferner die Bildhauer Carpeaux in Paris, Monteverde in Rom, Argenti in Mailand, Professor Begas in Berlin, Koenig in Wien, Wagmüller in München, Medailleur Schnitzspahn in Darmstadt, endlich die Kupferstecher Vogel in München, Barthelmeß in Düsseldorf und der Aquarell-Maler Taylor in London.

Wegen ihrer besonderen Verdienste um das Zustandekommen und die Durchführung der internationalen Ausstellung wurden durch das Ritterkreuz erster Klasse des Verdienstordens vom h. Michael ausgezeichnet: der erste Vorstand des Ausstellungskomités und der Preisjury, Professor Ed. Schleich in München, der Professor Knoll daselbst, Vorstand der Münchener Kunstgenossenschaft und Komité-Mitglied, dann die Künstler Fr. Friedländer und J. M. Aigner in Wien, Scanfleur in Brüssel und Peters in Stuttgart, ferner die Besitzer von Gemäldegalerien Petit in Paris, Kommerzienrath Ravené in Berlin, und Lustig in Wien, welche ihrerseits durch ihre persönliche Mitwirkung und Bereitwilligkeit wesentlich die Ausstellung förderten.

Die leitenden Grundsätze, von welchen die Preisjury bei Stellung ihrer Anträge ausging, waren in Kürze folgende: ihre Mitglieder waren von jeder Konkurrenz ausgeschlossen; Orden und Medaillen sollen gleiche Bedeutung haben; jede Auszeichnung setzt mindestens zwei Drittheile der abgegebenen Stimmen voraus; nur jene im Privatbesitz befindlichen Werke sollen konkurriren, welche auf Veranlassung der Künstler eingesendet wurden; nur Kunstwerke aus den letzten zehn Jahren sollen konkurriren; Künstler, welche von Bayern bereits höhere Auszeichnungen erhielten, sind ausgeschlossen; alle Nationalitäten stehen sich in der Konkurrenz gleich. Man sieht, diese Principien sind der Art, daß sie von Billigdenkenden nicht wohl angefochten werden können; gleichwohl wäre es gerathen

gewesen, auch fremde Künstler als Mitglieder der Jury beizuziehen, was bei den jetzigen Verkehrsverhältnissen wohl auf keine Schwierigkeiten hätte stoßen können.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. M. **Berlin. An dem Hause Kupfergraben 6a,** in welchem Eduard Hildebrandt bis zu seinem Tode gewohnt hat, ist auf Veranlassung des Besitzers eine Gedenktafel angebracht worden; dies geschieht, bevor ein Jahr seit dem Hinscheiden des Gefeierten verflossen ist. Bald drei Jahre ist Cornelius todt, und noch hat der Besitzer seines Wohnhauses, seiner Werkstatt und seiner Todesstätte, der Staat, keinen Schritt gethan, das Andenken eines der größten Künstler unseres Jahrhunderts an der durch sein Leben und Wirken geweihten Stätte durch ein äußeres Zeichen zu befestigen. Ja, man hat dieses stattliche Gebäude, welches durch seine bisherige Bestimmung für die bildende Kunst heilger Boden geworden, seiner Vergangenheit und seinem Charakter entfremdet, indem man es der neu begründeten (und gewiß als ein Fortschritt zu begrüßenden) Abtheilung für Instrumentalmusik in der musikalischen Sektion der Kunstakademie zum Schauplatz ihrer Wirksamkeit angewiesen hat. Was aus den Kartons zum Camposanto, die in dem Atelier des Meisters nothdürftig zwar, aber doch zugänglich aufgestellt waren, (bis zur Vollendung der Nationalgalerie) werden soll, davon verlautet nichts. Wahrscheinlich hat der schändliche Zustand der anderen im Staatsbesitz befindlichen Kartons des unsterblichen Meisters, wie er durch die letzthin gelegentlich der Dombaukonkurrenz stattgehabte Ausstellung zu Tage gekommen ist, den Entschluß gereift, sie auch in Kisten verpackt aufzubewahren, bis ein einsichtigeres und pietätvolleres Geschlecht wenigstens die Trümmer zu retten sich zur Ehre anrechnet.

+ **Berlin. Zur Aufstellung des Schinkeldenkmales von Drake** werden jetzt auf dem Bauakademieplatze die Vorarbeiten gemacht. — Auch mit den Fundamentirungsarbeiten für das Denkmal Friedrich Wilhelm's III. im Lustgarten, das Albert Wolf arbeitet, und das — einstweilen auf provisorischem Postament — Mitte nächsten Jahres aufgestellt werden soll, wird demnächst vorgegangen werden. Es bieten sich hier erhebliche Schwierigkeiten dar, da der Boden an der gewählten Stelle, ebenso wie auf der ganzen nördlichen Spitze der Schloßinsel sehr unzuverlässig ist.

B. M. **Wie man in Berlin National-Denkmäler errichtet.** Nach dem Kriege von 1864 wurde die Errichtung eines Denkmales auf dem Königsplatze — zwischen dem Raczynski'schen Palais und dem Kroll'schen Etablissement, dem Thiergarten und den großartigen neuen Hafen- und Brückenanlagen (Alsenbrücke) — dekretirt und sofort auf der Mitte des Platzes der Grundstein gelegt. Die Besprechungen mit verschiedenen Künstlern und andere Vorbereitungen aber zogen die Sache so lange hin, bis der Krieg von 1866 ausbrach, ohne daß über das beschlossene Denkmal irgend eine Entscheidung getroffen war. Berlin erfreute sich doch inzwischen wenigstens des dritten Gitters um ein später zu errichtendes Monument. Nach dem glorreich beendigten neuen größeren Feldzuge mußte nun das projektirte Düppel-Alsen-Denkmal seine Stelle auf dem größten und schönsten Platze von Berlin einem Monumente von stolzerem Namen einräumen, das zugleich und in erster Linie der Verherrlichung der letztvergangenen Großthaten der Armee dienen sollte. Da es damals gerade an der Tagesordnung war, rasch zu arbeiten, „Heydtmäßig" viel Geld vorhanden war, und die neugewählte Kammer vom Gewährungsfieber geschüttelt wurde, so ließ man sich sofort in aller Eile ein recht anständiges Sümmchen — irren wir nicht, 500,000 Thaler — für die Errichtung dieser monumentalen Siegestrophäe bewilligen. Dann ward es wieder stille; jahrelang hörte man nichts oder wenigstens nichts Bestimmtes davon, bis vor einiger Zeit ein Bauzaun langsam in weitem Umkreise das kleine Gitter auf dem Königsplatze zu umziehen begann. Bald brachte die „deutsche Bauzeitung", die in der Regel als Organ zu solchen officiösen Kundgebungen benutzt wird, die erfreuliche Mittheilung, daß der Bau des Denkmales auf dem Königsplatze, dessen Ausführung Herrn Oberhofbaurath Strack übertragen sei, in Angriff genommen und nicht vor dem Jahre 1871 seine Vollendung erreichen werde. Staunend fragt sich alle Welt: Was soll denn werden? Ein Denkmal, das aus öffentlichen Mitteln auf Kosten der Steuerzahler entstehen soll, ein Denkmal, das kein Familienereigniß des Königshauses etwa, sondern ein Erlebniß, eine That, eine Errungenschaft der Nation verewigen soll, ein Denkmal, dessen tiefere Bedeutung ohne Zweifel die ist, daß es einen Markstein am Wendepunkte der preußischen und deutschen Geschichte bezeichnet, am Ende unserer Verfassungswirren, am Beginn eines lange genug vergeblich ersehnten nationalen Lebens, — ein solches Denkmal wird hinter verschlossenen Laden am grünen Tisch irgend Einem zur Ausführung übergeben, ohne daß auch nur eine ausführliche officielle Schilderung des definitiv zur Ausführung angenommenen Planes dem Publikum vorgelegt, oder gar einem öffentlich berufenen, zu öffentlicher Berichterstattung verpflichteten unabhängigen Beirath eine Begutachtung abverlangt, geschweige denn der Entwurf öffentlich vor die Augen der Nation gestellt worden wäre, die sich, ihren Kriegern und ihrem Könige dies Denkmal errichten will. Mit Verwunderung erfahren wir, nach so vielen für nothwendig erachteten Konkurrenzen, daß wir einen Künstler haben, dem ein solch großartiges Werk, an dem nach den officiös durchgeschwitzten sybyllinischen Andeutungen alle drei bildenden Künste sich in reichster Thätigkeit entfalten sollen, unbesehen übertragen werden kann; und fast mit noch größerem Befremden sehen wir, daß dieser Erwählte sich seinen Mitbürgern so vortheilhaft empfohlen hält, daß er nicht selbst darauf besteht, das Urtheil der öffentlichen Meinung in der Zeit zu hören und sich von der allgemeinen Zustimmung tragen zu lassen. — Was hätte aus der Dombaukonkurrenz für Unheil hervorgehen können, — wer ein Bischen hinter die Gardine gesehen hat, der weiß es —, wenn die Komödie nicht auf energische Reklamation hätte vor dem Publikum abgespielt, und ein internationales, unparteiisches und vorurtheilsloses, gegen bureaukratische Kabalen rücksichtsloses Schiedsgericht hätte gewählt werden müssen? Und wie hat diese nothwendige Koncession die Herren aus dem Koncepte gebracht! Das preußische Volk, dem dies jetzt zu erbauende Denkmal gehört, das seine Veranlassung gemacht hat und es bezahlt, hat ein Recht zu fordern, daß es sehe und höre, was mit dem Denkmal passirt, und es kann kein Zutrauen zu der in jüngster Zeit in ihrer Haltlosigkeit und Zerfahrenheit wieder recht blos gestellten und doch für die höheren und selbst die rein materiellen Interessen des Landes so wichtigen Kunstverwaltung bekommen, wenn es sich solcher — gelinde gesagt — Takt- und Rücksichtslosigkeiten von derselben regelmäßig zu versehen hat. Zur Nationalgalerie, diesem traurigen Stück Berliner Baugeschichte im Krebsgang, wurde der Grundstein „in aller Stille" gelegt, jetzt wird das Nationaldenkmal ohne Sang und Klang errichtet, — wir wollen sehr wünschen, nicht aus demselben Grunde, weil es sich eigentlich nicht sehen lassen dürfte, möchten aber doch darüber mit dem ganzen Volke vor der Enthüllungsfeier des Jahres 1871 beruhigt sein.

△ **Goethe-Statue in München.** Am 28. August d. J., als am einhundertzwanzigsten Geburtstage des Dichters fand in München die feierliche Enthüllung des von Professor Widnmann modellirten und in der k. Erzgießerei gegossenen Goethe-Standbildes statt. Dasselbe war von einem sehr geschmackvoll angeordneten Blumenbeete umgeben und der Platz ringsum mit Blumen, Zierpflanzen und Orangenbäumen abgegrenzt, welche unter sich durch Laubgewinde verbunden waren. An der Feier betheiligten sich die königlichen Staatsminister und Staatsräthe, eine Deputation der Universität, ihren Rektor an der Spitze, der k. Hoftheater-Intendant und eine große Anzahl von Staatsbeamten, die beiden Bürgermeister mit den Mitgliedern der Gemeindekörper u. s. w. Der Eindruck des Standbildes ist leider nichts weniger als günstig. Wir wollen hier nicht auf die alte Streitfrage über Idealismus und Realismus in der Kunst zurückkommen und es ganz dahin gestellt sein lassen, ob es räthlich ist, einen Dichter, der noch den ersten drei Dezennien unseres Jahrhunderts angehört und dessen Standbild Gemeingut des Volkes sein soll, demselben in antikisirter und somit unbedingt fremdartiger Erscheinung vorzuführen. Hat man sich aber einmal dafür entschieden, so sind wir auch in der Lage zu fordern, daß der Künstler weiß, um was es sich handelt. Nicht jede Gestalt in antikem Gewande ist darum eine ideale und wird es auch nicht durch einen Lorbeer, den man auf ihr Haupt drückt, noch durch eine Leyer, welche man ihr in die Hand legt. Nur in diesem Sinne aber hat Widnmann seinen Goethe idealisirt, das geistige Element ist ihm dabei ganz entschlüpft, und so konnte es nicht fehlen, daß sein Standbild einen trostlos prosaischen Eindruck

macht. Die ohnehin schon erkleckliche Anzahl von Standbildern, denen eine nur sehr untergeordnete Bedeutung innewohnt und welche unserer Stadt zu einem höchst zweifelhaften Schmucke dienen, ward durch das neuerdings enthüllte noch um eines vermehrt, und das Volk, dem es gewidmet ist, und in welchem es das Gefühl der Achtung für geistige Größe lebendig erhalten soll für alle Zeiten und alle Verhältnisse des Lebens, wird kopfschüttelnd oder besten Falles kühl an demselben vorübergehen. Auch gegen den Aufstellungsplatz ließe sich Manches erinnern, zum Mindesten, daß das Himbsel-Haus, welches den Hintergrund des Standbildes bildet, in seiner alles architektonischen Schmuckes und, was noch mehr, aller architektonischen Gliederung entbehrenden Würfelform zum Erschrecken nüchtern ist. Die Bezeichnung Wolfgang von Goethe auf dem nicht minder schmucklosen Sockel erweist sich mehr als überflüssig: eine Verwechselung des Gefeierten mit einem Namensvetter wäre kaum zu befürchten gewesen, wenn auch der Taufname und das Adelsprädikat fortgeblieben wäre.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Bötticher, K. Die Tektonik der Hellenen. 2. Aufl. 1. Liefg. Lex. 8. Mit Atlas in fol. Berlin, Ernst & Korn. $3^1/_3$ Thlr.

Conze, A. Ueber die Bedeutung der classischen Archäologie. Eine Antrittsvorlesung. gr. 8. Wien, Gerold's Sohn. 6 Sgr.

Katalog der im germanischen Museum befindlichen Gewebe und Stickereien, Nadelarbeiten und Spitzen aus älterer Zeit. Lex. 8. Leipzig, Brockhaus. 18 Sgr.

Laspeyres, P. S. Maria della consolazione zu Todi. fol. Berlin, Ernst und Korn. $3^1/_3$ Thlr.

Sammlungen, die, des germanischen Museums. Lex. 8. Leipzig, Brockhaus. 18 Sgr.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 47.
Die Goldschmiedfamilie der Castellani in Rom. — Der Hildesheimer Silberfund und die moderne Kunst-Industrie. — Innsbrucker Kathedralglas. — Erster Jahresbericht der Kunstgewerbeschule. — Programm der Vorlesungen im Oesterr. Museum im Wintersemester 1869/70. — Die Kunstindustrie auf der internationalen Industrie-Ausstellung zu Amsterdam.

Chronique des Arts. Nr. 32—33.
De la séparation de l'état d'avec la liste civile. — Nécrologie (P. V. Alf. Cellier). — Bibliographie: Lübke, kunsthistor. Studien. — L'école des Beaux-arts de Lyon. — Le catalogue du musée de Strasbourg.

Journal des Beaux-arts. Nr. 15.
Salon de Bruxelles. — Inauguration des peintures des Halles d'Ypres.

Druckfehler.

In dem Gutachten des Preisgerichts der Deutschen Göthe-Stiftung (Chronik No. 22) S. 204 Sp. 1 Z. 2 v. u. lies mäßig großen, statt mächtig großen Felder.

Inserate.

Nr. 24 der Kunstchronik wird Freitag den 1. Oktober ausgegeben.

Hierzu eine Beilage von Eduard Quaas in Berlin, Photographien nach griechischen Landschaften und Denkmälern betreffend.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

IV. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

1. Oktober.



Nr. 24.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Das erste Heft des V. Jahrgangs der Zeitschrift für bildende Kunst

wird am 21. Oktober ausgegeben. Die Zeitschrift wird fortfahren, durch gediegenen Inhalt und künstlerische Ausstattung sich immer mehr die ihr in so reichem Maße zu Theil gewordene Gunst ihrer Leser zu verdienen. Unter Anderm wird sie im neuen Jahrgange eine Anzahl vorzüglicher Bilder der internationalen Ausstellung zu München in Holzschnitt und Radirung vorführen und nach Schluß der Meisterwerke der Braunschweiger Galerie mit der Publikation der **Meisterwerke der Galerie zu Kassel** in Radirungen von W. Unger beginnen.

Wir bitten unsere Leser, demnächst **ihre Abonnements (pro Jahrgang incl. Beiblatt $5^1/_3$ Thlr.) zu erneuern.**

Diejenigen Abonnenten im deutsch-österreichischen Postverein, **welche die „Zeitschrift" bisher unter Band mit der Post direkt bezogen,** werden ersucht den Betrag für den neuen Jahrgang à $5^1/_3$ Thlr. mit Postanweisung an die Verlagshandlung einzusenden, worauf wie bisher Zusendung franco erfolgt. Oesterreichische Abnehmer haben in gleichem Falle den Betrag von 10 Gulden ö. W. franco einzuschicken.

Einband-Decken für den IV. Jahrgang sind durch alle Buchhandlungen zu beziehen und zwar:
a. in **Callico** mit Rücken- und Deckelvergoldung à $22^1/_2$ Sgr.
b. in **rothem Saffian** mit Vorder- und Hinterdeckelvergoldung à $2^1/_2$ Thlr.

Ein alphabetisches Sachregister zu den vier ersten Jahrgängen der **„Zeitschrift für bildende Kunst"** und der **„Kunstchronik"** befindet sich in Arbeit und wird vielleicht noch vor Ende des laufenden Jahres die Presse verlassen können.

Der Brand des Dresdener Theaters

am 21. September, von welchem die traurige Kunde längst durch alle Zeitungen gegangen ist, hat viel Kunst, viel unersetzbar Schönes vernichtet. Das prächtige Werk Semper's, im blühenden Renaissancestil ungemein ansprechend der baulichen Physiognomie der reizenden Elbstadt angepaßt, ist nur noch ein Trümmerhaufen. Von den herrlichen Skulpturen, mit welchen Rietschel und sein Schüler Hähnel dem Innern und Aeußern des Hauses in Standbildern und Reliefs eine festliche Pracht verliehen, ist der größte und beste Theil dahin. Rietschel's Giebelgruppe mit der Darstellung des von den Erinnyen verfolgten Orestes, Hähnel's Bacchuszug, ebenso die Kolossalstatue Lessing's sind zertrümmert, vernichtet der reiche malerische Schmuck der Plafonds und Foyers, Jul. Hübner's Portalvorhang und viele Dekorationsstücke, die von Desplechin bei der ersten Einrichtung der Bühne hergestellt waren. Außerdem ist aber auch der Verlust einer Menge von unersetzbaren Requisiten zu beklagen, Kunstarbeiten, denen Alter und Herkunft besonderen Werth verlieh. Rüstungen und Waffen aller Art von kostbarem Material und kunstvoller Ausführung, ganze Mobiliareinrichtungen aus der Renaissance- und Rokokozeit, aus herrschaftlichen Schlössern und Besitzungen stammend, und viele andere Früchte eines eifrigen Sammeleifers sind ein Raub der Flammen geworden.

Es geht das Gerücht, daß von einem Neubau auf der alten Stelle Abstand genommen werden soll. Die Gefahr, welcher das naheliegende Museum durch die

bedeutende Gluth ausgesetzt war, sodaß man schon zum Fortschaffen der Gemälde aus dem bedrohten Flügel Vorkehrungen getroffen, hätte allerdings bei windigem Wetter verhängnißvoll werden können. Insofern mag man Recht haben, wenn man das Museum und seinen kostbaren Inhalt nicht zum zweiten Male von einer solchen Eventualität bedroht wissen will. Aber giebt es denn kein Mittel, wenn man sich vor so unerhörten Fahrlässigkeiten, wie die, welche als Ursache des Brandes angegeben werden, nicht schützen kann, durch umfassende Löschvorrichtungen, durch unter dem Dache angebrachte Wasserreservoirs 2c., wenigstens den Schaden auf das Haus selbst zu beschränken? In der That, es wäre sehr zu beklagen, wenn der herrliche Platz, den auf der einen Seite die Hofkirche, dieses Prachtstück des Barokstils, auf der andern das stattliche Museum mit dem daranstoßenden Zwinger einschließt, sein Anrecht auf den Semper'schen Theaterbau verlieren müßte. Hatte doch für Dresden dies Bauwerk eine ähnliche Bedeutung wie Schinkel's Schauspielhaus für Berlin, ist doch das eine wie das andere ein Wahrzeichen für die Umkehr des verkommenen baulichen Geschmacks zum Bessern und Schönen! Deßhalb sollte man sich zweimal besinnen, ehe man von dem Platze und vielleicht mit dem Platze auch von dem Meister Abstand nimmt, der neben Pöpelmann und Chiaveri den architektonischen Charakter der Stadt bestimmt und dem modernen Dresden den Stempel seines Geistes aufgedrückt hat. **E. A. S.**

Korrespondenz.

Berlin, Ende September.

A. Eins der besten Landschaftsbilder, welches mir in letzter Zeit zu Gesicht kam, ist seit kurzem aus hiesigem Privatbesitz in Sachse's Salon zum Verkaufe ausgestellt. Es ist ein „Gebirgsbach" von Gude in Karlsruhe, aus dem Jahre 62. Das Motiv ist einer nördlichen Gegend entlehnt, ohne daß die Charakteristik auf ein bestimmtes Land führte. Nach dem Vordergrunde zu stürzt zwischen Felsen und Steingeröll der brausende Bach; zur Rechten steigt ein Pfad an, welchen im Mittelgrunde eine quer durch die Bildfläche gelegte Brücke nach dem gegenüberliegenden Ufer hinüberleitet. Hier — zur Linken des Beschauers — steht ein Tannenwald und dazwischen niedrige mit Holz gedeckte Hütten. Zwischen beide Ufer hindurch fällt der Blick auf einen von Wolken verhüllten Gebirgszug. Die Gruppirung ist durchaus geschlossen, fast regelmäßig zu nennen, sie wirkt durch die feine, zart ausgeführte Zeichnung noch angenehmer, und der Eindruck, welchen die Linien machen, nähert sich der Wirkung frei komponirter Bilder. Dazu hat der Künstler den ganzen Reiz seines glänzenden und doch so zarten Kolorits aufgewandt und dem Bilde Eigenschaften gegeben, welche dasselbe berechtigen, neben die effektvollste naturalistische Landschaft sich zu stellen. Gude ist Schüler Andreas Achenbach's, neben Leu, welcher fast ausschließlich die Alpenlandschaft als Specialität kultivirt, ohne Zweifel der bedeutendste. Seine Farbe ist indessen nicht brillant noch äußerlich bestechend; in ihrem Grundton ist sie durch den feuchten Nebelduft bestimmt, welcher von dem mit leichtem Regengewölk behangenen Himmel herab über den Thalgrund sich gesenkt hat. Auf den Höhen wird es etwas lichter, die Spitzen der einzelnen Gegenstände färben sich entschiedener, während alle tieferen Partien im klarsten, zartesten Silberton stehen. Einzelne warme Flecke, wie das rothe Kleid einer den Gebirgssteig hinaufreitenden Dame, leuchten durch die kältere Farbenscala hindurch. Es wird nicht allzuhäufig ein Bild gefunden werden, welches durch seine Zeichnung und durch sorgsame koloristische Durchstimmung gleich bedeutend ist. — Eine langgedehnte Abendlandschaft Lessing's (1868) verdient schon um ihres Meisters willen sorgfältige Beachtung. Viele unter seinen früheren Arbeiten ähnlicher Art sind von größerer Energie der Formen und von satterem Kolorit. Der Himmel ist kalt und in seinen Lichtern nicht recht zu dem Ganzen gestimmt, der Vordergrund zu breit und leicht behandelt und, abgesehen von einer wunderlich gestalteten Baumwurzel, ohne Detail. Doch im Mittelgrunde, in dem langgestreckten Buchenwalde hinter dem vom Abendlichte leicht angehauchten Weiher, kommt der gewohnte, stimmungsvolle Klang der Lessing'schen Abendlandschaften zum Ausdruck. Er ist hier von vorwiegend elegischer Färbung und findet sein bestimmteres Ausdrucksmittel in den Grabkreuzen, welche rechts unter einer wunderbar schönen Gruppe von Buchen und Hängebirken stehen. Das versetzt uns wieder dreißig Jahre zurück in die Zeit der reichen Staffagelandschaften, die Lessings Ruhm begründeten, und ein später Nachklang aus der Fülle jenes Lebens spricht uns mit der Wärme einer plötzlich aufsteigenden Erinnerung an.

Bilder geringeren Ranges übergehe ich, weil mit der bloßen Aufzählung Niemandem gedient ist, und für eingehende Würdigung, selbst wenn es sich um namhafte Künstler handelt, die Spalten eines Blattes, welches doch nur das Wichtigere überall verzeichnen kann, nicht ausreichen würden. Dagegen möchte ich kurz eines Bildes gedenken, welches durch seinen Gegenstand ebensowohl wie durch seine malerische Erscheinung Interesse erweckt, obgleich sein Künstler nicht zu den Ersten gehört. Es ist „Ajaccio" von Rud. Jonas (Berlin). Der Künstler trat bisher vorzugsweise mit Landschaften auf, welche durch Führung der Linien und Anordnung der Gründe zu wirken suchten, während die Farbe erst in zweiter Linie hervortrat. Dieses Bild, die Frucht einer früheren Studienreise durch Corsika, wirkt durch die Abwägung der Massen angenehm: vorne liegt der Golf, dahinter die Stadt und hinter dieser die schön gezeichneten Formen einer langen Bergkette. Von der Stadt her zieht sich links in den

Vordergrund hinein ein Pfad zwischen Felsen, welche steil in den Golf sich senken und ihn an dieser Seite in elliptischer Linie begränzen. Die Ansicht steht im klaren, sonnigen Licht, und die Farben sind in ihrer großen Leuchtkraft allerdings von vorn herein ein wenig auf Wirkung angelegt. Sie stimmen aber so wohl zu einander und sind vollends ihrem Gegenstande so angemessen, daß von einem willkürlichen Effekt nicht die Rede sein kann. Der Künstler hat eben gezeigt, vielleicht durch die Laune seines Publikums bewogen, daß er auch farbig zu malen versteht, während doch andererseits sein Bild weder der Komposition noch der Zeichnung nach zu kurz gekommen ist. — Eine „rheinische Klosterruine" von Th. Hagen (Düsseldorf) gibt uns in bedeutendem Umfange eine Menge einzelner Schönheiten; das Ganze aber will keinen rechten Eindruck machen. Der Künstler versteht sich auf den Himmel und die Ferne, auch einzelne seiner Bäume sind gut und hübsch gemalt; der Gegenstände aber sind viel zu viel, als daß bei so erstaunlich breiter Pinselführung ein Gesammteindruck ermöglicht werden konnte. In dieser Hinsicht hat Hagen schon Glücklicheres geleistet, wenn es gleich auf den ersten Blick nicht so imponirte, wie dieses Bild.

Ewähnung verdient auch noch ein ganz kleines, mit miniaturartiger Feinheit ausgeführtes Bild von Karl Jutz (Düsseldorf). Es stellt eine kürzlich dem Ei entschlüpfte Entenbrut dar, welche unter mütterlichem Geleite auf schilfumwachsenen Wasser schwimmt, während ein prächtig gemalter Enterich mit stahlblauem Kopfe am Ufer steht. Die Auffassung ist von glücklicher Naivetät, und in Bezug auf die treffliche, pastose und doch sauber gehaltene Farbe ist das Bildchen eine Leistung, welche den besten dieser Gattung sich an die Seite stellen kann.

Im Kunstverein (Unter den Linden) hängt eine vorzüglich gemalte Ansicht von der Umgebung des Kolosseums mit dem Blick auf Rom von Albert Arnz. Die Beleuchtung ist in ihrer goldigen Gluth etwas zu sehr gesteigert, die vielen glänzenden Lichter lassen das Auge nicht recht zur Ruhe kommen. Die Anordnung aber hat etwas Großartiges, und die Behandlung ist wohl erwogen und in Bezug auf die größere oder geringere Ausführung der Bedeutung der einzelnen Gegenstände angemessen. Von demselben Umfange etwa ist eine Waldlandschaft von H. Pohle (Berlin). Sie ist kaum weniger reich an Detail, als das oben erwähnte Bild Hagen's, aber besser gruppirt und kräftiger gemalt, so daß die Massen sich übersichtlicher gliedern. Dabei ist das Bild von derselben Naturfrische, obwohl die grünen und gelben Lokaltöne nicht so vorwitzig herausfallen, wie dort. Am sonnenbeschienenen Wasser mitten im Wald steht ein Haus, hinter welchem grüne Matten ansteigen. Auf deren Höhe steht altes Gemäuer. Mitten durch den Wald fällt der Blick auf ein Dorf, dessen Häuser wieder von Grün reichlich umgeben sind. Der Vergleich beider Bilder ist höchst lehrreich und entscheidet sich, obwohl das erstere im Einzelnen sehr viel bedeutender ist, doch im Gesammteindrucke für das letzte. Die Lokalfarben, welche Hagen zu verwenden pflegt, bedürfen doch auch größerer Fläche, einer überlegteren Anordnung, wenn sie zusammenwirken sollen, sonst geben sie nur eine scheinbar willkürlich zusammengestellte Gruppe frischer, geistreicher Skizzen, aber kein Bild, wie es doch Pohle mit einem weit bescheideneren Aufwande von Mitteln hergestellt hat.

Nekrolog.

D. **Andreas Halbig**, Bildhauer, welcher am 3. Mai 1869 zu Penzing bei Wien verstorben ist, war am 24. April 1807 zu Donnersdorf in Unterfranken (K. Bayern) geboren. Seine Studien machte er bei Professor Eberhard in München. Vorerst fand er in Franken Gelegenheit, seine Tüchtigkeit in Werken meist kirchlicher Skulptur nachzuweisen. Von größeren Arbeiten dieser Art sind zu nennen: die inneren Einrichtungen der Kirche zu Rimpar, zu Marktbreit, zu Werneck; desgleichen die in der Stiftskirche und der Studienkirche zu Aschaffenburg, ferner Arbeiten auf der Salzburg bei Neuhaus und in der Kirche des letzten Ortes, in den Kirchen zu Oberthulba, zu Laudenbach, zu Klingenberg, zu Untereinersheim, zu Stüdlingen, zu Stockheim bei Königshofen und vielen anderen. Bedeutende Kircheneinrichtungsarbeiten hatte Halbig für die Pfarrkirche in Burghausen in Oberbayern zu fertigen: einen reich mit Bildwerk gezierten Hochaltar, vier Seitenaltäre, Kanzel und Orgel. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten zählt aber die Restauration der Marienkapelle in Würzburg. Hier hatte er Gelegenheit, seine gründliche Kenntniß der spätgothischen Formen auf das gelungenste nachzuweisen. Diese Arbeiten sind ganz vortrefflich aufgefaßt und ausgeführt. Auch an der Residenz zu Würzburg, an den dortigen Bahnhofbauten fand er vielfache Beschäftigung. Viele Denkmäler nach seinen Entwürfen zieren den Kirchhof in Würzburg. Im Jahre 1856 siedelte Halbig nach Wien über, wohin ihn ein ehrender Auftrag führte. Er sollte nämlich auf Bestellung des Erzherzogs Ferdinand Max einen für die Votivkirche bestimmten Hochaltar projektiren und anfertigen. Diese Arbeiten konnte er noch vor seinem Tode vollenden. Andere Arbeiten in Oesterreich von Halbig's Hand sind: die 60 Fuß hohe Dreifaltigkeits-Säule in Pest, viele Bildhauerarbeiten an den verschiedensten Orten der österreichischen Monarchie. Halbig hatte ein vorzügliches Geschick, eine ausgeprägte Begabung, seine Schöpfungen in dem Geiste der Bauwerke auszuführen, denen sie als Schmuck dienen sollte. Er arbeitete mit besonderer Tüchtigkeit und großer Kenntniß in den Formen der Spätgothik, die er wie wenige Andere richtig zu erfassen wußte. Doch leistete er auch Tüchtiges im romanischen Stil und in der Renaissance. Seine Arbeiten zeugen aber durchweg von feinem Sinn für Beobachtung und Auffassung des für seine Aufgabe Maßgebenden.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Eduard Hildebrandt, der Maler des Kosmos, sein Leben und seine Werke, von F. Arndt. Verlag von R. Lesser in Berlin.

Das Stichwort des Herrn Professor Ludwig Eckardt hat nicht lange auf die Beantwortung zu warten brauchen. Fräulein Fanny Arndt, die seit manchem Jahre zu dem vertrautesten Freundeskreise Hildebrandt's zählte, hat dem Künstler unter dem angegebenen emphatischen Motto ein biographisches Denkmal gesetzt. Das äußere Gewand des Büchleins kündigt ein Stück echt moderner Reiselectüre an; und so haben wir, eingedenk der Mahnung, daß jedes Wort seine besondere Stimmung fordert, uns dem Genusse der kleinen Schrift auf einer bequemen ungestörten Eisenbahnfahrt, behaglich in die Ecke gedrückt, hingegeben; und wir freuen uns, berichten zu können, daß uns die Zeit angenehm dabei vergangen ist. Die Darstellung hat eine Wärme, die nur der persönliche Antheil an dem geschilderten Gegenstande ermöglicht; und werden auch alle die lange hergebrachten Huldigungspsalmen ziemlich unveränderter Art wieder gesungen, so vermißt man doch gern den meist dabei üblichen polemischen Ton, und das Interesse, ja selbst das Mitgefühl wird erregt, da der Darstellerin unter den Händen der Künstler verschwindet und dafür der Mensch, der Freund um so liebenswerther hervortritt. Eine freundschaftliche Erinnerung an den von Vielen verehrten Heimgegangenen, dessen liebes Andenken kein Mißton kritischer Anwandlungen stören soll, und um dessen Thun für die Näherstehenden der ganze Zauber seiner Persönlichkeit sich untrennbar verbreitet, so giebt sich uns die Arbeit der Freundin, und so nehmen wir sie dankbar hin. Wir machen uns auch keine Gedanken darüber, daß das Bild einen gar intimen, fast kleinbürgerlichen Anstrich bekommt; denn es ist nichts Geringes, auch nur in solchem Stil ein anziehender Mittelpunkt für viele und die belebende Sonne eines großen Kreises zu sein. Daß der Künstler als solcher nicht als Heros erscheint, könnte nur die Mißgunst der Verfasserin verübeln; Material zu einer solchen Erscheinung, das, auch unbehauen und kunstlos geschichtet, den Eindruck des Gewaltigen hervorbrächte, lag nicht vor, und derjenigen Kunst der historischen Darstellung, die aus dem Vorhandenen hätte ein wirkungsvolles, lebenskräftiges Gebilde schaffen können, wird eine weibliche Hand vielleicht nie mächtig, zumal wenn die Empfindung der Kritik versagt, denjenigen Maßstab zu Grunde zu legen, über den hinaus das Bild nothwendig leer werden muß. Wenn wir daher der Verfasserin etwas an ihrem Werke verübeln, so ist es der Umstand, daß sie ihrem Herzen auch nur bei einem einzigen Werke („unter den Weiden", S. 100) den Schmerz angethan hat, es mit anderen als den Augen der Freundin anzusehen und es nicht gleich allen übrigen auf dem Gipfel der Vollendung zu finden.

B. M.

Personal-Nachrichten.

+ **Berlin. Professor Friedrich Drake und Professor Gustav Richter** sind von dem Vicekönig von Aegypten zur Einweihung des Suez-Canales eingeladen worden.

Der Historienmaler Stever in Düsseldorf hat das goldene Verdienstkreuz des Großherzoglich Meklenburgischen Hausordens der Wendischen Krone erhalten.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Vom Verwaltungsrath des Vereins zur Beförderung der bildenden Künste in Wien erhalten wir folgende Zuschrift: „In der Nummer 22. vom 2. September 1869 des Beiblatts zur Zeitschrift für bildende Kunst wurde neuerlich die Bemerkung gemacht, daß von den beiden Kunstvereinen in Wien der eine ausschließlich, der andere zum größten Theile nur Bilder von österreichischen Künstlern ankaufe. Da den bekannten Verhältnissen nach der erste Theil dieser Angabe sich nur auf den Verein zur Beförderung der bildenden Künste beziehen kann, welchen hier abermals der Vorwurf der Exklusivität zu Gunsten österr. Künstler gemacht wird, obwohl er denselben seit Jahren nicht mehr verdient, so wollte ich Sie ersuchen, in der nächsten Nummer Ihrer geschätzten Zeitschrift hierüber eine Berichtigung zu bringen.

Am geeignetsten dürfte dieß dadurch zu bewirken sein, wenn Sie Ihren Lesern, anknüpfend an obige Notiz, die Namen und Wohnorte jener Künstler bekannt geben wollten, von welchen der obengedachte Verein in diesem Jahre bereits Ankäufe bewirkt hat. Indem ich diese Mittheilung zur geneigten Benützung beifüge, setze ich zugleich, zu Ihrer Kenntniß, die Preise der Bilder bei, woraus Sie ersehen dürften, daß auch außerösterreichischen Künstlern kein unbedeutender Betrag zugewendet worden ist.

Der Verein zur Beförderung der bildenden Künste hat im Jahre 1869 bereits nachstehende Kunstwerke angekauft:

Pausinger	in Wien	„Fuchs vor dem Bau"	300 fl.
Hausch	„ „	„Wetterhorn"	200 fl.
Fritsch	„ „	„Morgen nach dem Gewitter"	400 fl.
Küß	„ „	„Kamelien"	100 fl.
Ender	„ „	Oelgemälde und Aquarelle um	610 fl.
Geyer	„ „	„Landschaft bei nahendem Sturm"	120 fl.
Schaeffer	„ „	„Abendglühen"	600 fl.
Emelé	„ „	„Hütte eines Waldbauers"	180 fl.
Waldmann	„ „	Ein Aquarell	40 fl.
Gaul	„ „	Studienkopf	170 fl.
Kaonzineth	„ „	„Bei Hütteldorf"	60 fl.
Obermüller	„ „	„Am Lungbathbei"	120 fl.
Müller	„ „	„Mädchen mit Hunden spielend"	350 fl.
Grefe	„ „	Landschaft	130 fl.
Ranzoni	„ „	„Weidende Heerden"	300 fl.
Münsch	„ „	„Hallstadt"	120 fl.
Lauer	„ „	Blumenstück	250 fl.
Mayer	„ „	Studienkopf	130 fl.
Schwemminger	„ „	„Art Christkindel"	36 fl.
Schlesinger	„ „	„Die Lauscherin"	210 fl.
Wüst zu Anvers.		Ein Aquarell	125 fl.
Rhode in München.		Oelbild	305 fl.
Bolonacki zu München.		„Schlacht bei Lissa"	1000 fl.
Franz Heinrich in Stuttgart.		„Constanz"	60 fl.
Saint Francois (zu Pavia) aus Paris.		Eine Kohlenzeichnung	200 fl.

Somit sind bisher pro 1869 bereits 1690 fl. für nicht österr. Künstler bezahlt worden".

Die Minutoli'sche Sammlung kunstgewerblicher Erzeugnisse ist zum größren Theile für das deutsche Gewerbemuseum in Berlin von der preußischen Regierung um 50,000 Thaler erworben worden.

∞ **Eine Arbeiter-Industrie-Ausstellung** wurde am 4. September in Wien eröffnet. Freunde humanitärer Bestrebungen hatten schon vor mehreren Jahren Versuche in der gleichen Richtung gemacht; diesmal nahmen die Arbeiter selbst, nämlich der Arbeiter-Bildungsverein, die Sache in die Hand und man lud nicht wie früher blos die Wiener, sondern alle österreichischen Genossen zur Betheiligung ein. Der Erfolg ist ein keineswegs unerfreulicher. Der Natur der Sache nach dominiren die kunstgewerblichen Erzeugnisse, an welchen der Arbeiter zu zeigen vermag, was er kann, und sie belegen auf's neue, daß die natürliche Begabung gerade für Thätigkeiten dieser Art in Oesterreich sich ungemein häufig findet. Technisch vollendete Stücke wurden namentlich in Holz, Bronze und Meerschaum geliefert, ferner musterhafte Werke der Nadel. Unter dem Gesichtspunkte des Geschmacks freilich stellt sich vieles davon viel weniger günstig dar. Was jetzt geschieht, um den Zeichenunterricht überhaupt auszubreiten und zu verbessern, durch Fachschulen, Mustersammlungen und Ausstellungen Stilgefühl zu wecken, kommt freilich für die große Menge der gegenwärtigen Arbeitergeneration zu spät, und eine solche Ausstellung hat das Gute, sanguinische Erwartungen von dem Einflusse der jetzt überall entstehenden Gewerbemuseen u. s. w. auf das richtige Maaß zurückzuführen. Aber auch in positiver Weise ist die Institution für die Reformbewegung unschätzbar. Es giebt — in Oesterreich wenigstens — viel häufiger, als man glaubt, Handwerker und Fabriksherren, welche sich offen und insgeheim allen Bemühungen um die Hebung der allgemeinen und künstlerischen Bildung des Arbeiterstandes widersetzen, weil sie die Vertheuerung der Hände und die Vervielfachung der Konkurrenz fürchten. Dieser Widerstand kann wohl nur durch zwei Kräfte gebrochen werden: durch die Abwendung des Konsumenten und durch die Emancipation des Arbeiters, wobei wieder auf

Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Vierter Jahrgang.

Leipzig 1869. Verlag von E. A. Seemann.

Inhaltsverzeichniß.

☛ Die kleineren Artikel und Notizen sind in dieses Verzeichniß nicht aufgenommen.

Korrespondenzen.

Nekrologe.

Kunstliteratur.

das erste Mittel wenig zu rechnen ist, da es geläuterten Geschmack bei dem gesammten Publikum voraussetzt. Sowie dagegen der Arbeiter aus seiner Anonymität heraustritt, muß auch dem beschränktesten Arbeitgeber die Nutzlosigkeit ferneren Widerstrebens einleuchten. — Der Katalog umfaßt 833 Nummern. Ausgestellt haben Gehülfen, Lehrlinge, Arbeiterinnen, Dilettanten, Zeichen- und Arbeitsschüler und Schülerinnen, die Schule des Frauenerwerbvereins.

8 **Hans Makart** hat sein erstes in Wien beendigtes Bild bei dem Kunsthändler Käser ausgestellt: zwei Mönche in einer Zelle, der eine Geige spielend, der andere lauschend. Die Doktrin, daß es in der Malerei nur auf Farbe ankomme, ist insofern bei dem jungen Künstler auf guten Boden gefallen, als die Zeichnung hier noch mehr als in seinen früheren Gemälden kavaliermäßig behandelt und alle Sorgfalt auf den Ton verwandt ist. Die Dämmerung in dem Gemach, welches sein Licht nur durch ein weißverhängtes Fenster erhält, ist ihm in der That außerordentlich gelungen. Aber die Hauptperson erinnert nicht allein durch das erdfahle Gesicht, sondern auch durch den Ausdruck desselben gar zu sehr an die „Sieben Todsünden". Es scheint, daß Makart in ihm einen musikalischen Feinschmecker malen wollte und daß er ihm halb unwillkürlich den widrigsinnlichen Zug gab, welcher in fast allen Köpfen jener Bildertrias wiederkehrt.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. M. **Berlin. Ueber das Nationaldenkmal auf dem Königsplatze** ist in letzter Nummer der Chronik leider etwas thatsächlich Unrichtiges berichtet worden. Die Gelder nämlich sind nicht im Jahre 1866 schon bewilligt worden, sondern früher ist nur beiläufig und gelegentlich von dem zu errichtenden Denkmal die Rede gewesen, und erst in dem Staatshaushaltsetat für 1869 wurden als erste Rate für den Bau 50,000 Thaler gefordert und bewilligt, während die Gesammtkosten auf 471,000 Thaler veranschlagt worden sind, woraus dann natürlich mit den unvermeidlichen Ueberschreitungen der Voranschläge allmählich wohl reichlich eine halbe Million werden wird. — Es braucht gewiß nicht erst ausdrücklich darauf hingewiesen zu werden, daß diese berichtigten Thatsachen an dem Sachverhalt selbst gar nichts ändern, und daß alles, was in dem neulichen Artikel außer den jetzt corrigirten irrigen Angaben steht, im vollen Umfange und mit aller Kraft aufrecht erhalten bleibt.

B. M. **Berlin. Der Umbau des Schinkel'schen Museums** wird jetzt in Angriff genommen. Schon sind die drei vom Hofe her beleuchteten Kompartimente an der Südostecke für das Publikum geschlossen, und auf dem Dache erhebt sich die hochragende Konstruktion des Schutzdaches über der neu einzudeckenden Stelle. Was werden soll, im Ganzen und im Einzelnen, davon verlautet natürlich nichts. Unsere Kunstverwaltung hüllt sich der vielseitig aufgetretenen lebhaften Kritik gegenüber in vornehmes Schweigen. Freilich bequem; aber ob ersprießlich und dauerhaft? — wir wagen es zu bezweifeln. — Wo die Kompartimente erhalten werden, und wo Säle entstehen, ob die Anordnung der Sammlung genau die gegenwärtige bleibt, oder ob man dem Vermittlungsvorschlage Alfred Woltmann's (in Nr. 16 der deutschen Bauzeitung von diesem Jahre) Gehör zu geben geneigt ist, durch den wenigstens das Wesentlichste und Wichtigste von der Eigenthümlichkeit unserer Gemäldegalerie gerettet würde, — kein Mensch erfährt es. Vorläufig stellt man an der bezeichneten Stelle einen, zwei oder drei Räume mit Oberlicht her (alle diese Vorschläge sind gemacht worden), und wird dann prahlend mit dem fertigen Stück Umbau vor das Publikum treten, es bitten, das Neue mit dem entsprechenden Alten an der gegenüberliegenden Ecke zu vergleichen, und sich auf keinen Fall ausreden lassen, den thörichten Philister Schinkel glänzend verbessert zu haben. — Dasjenige Publikum aber, an dessen Urtheil in dieser Angelegenheit jedem Ehrlichen einzig und allein gelegen sein kann, wird sich nicht bethören lassen. Wir protestiren nochmals feierlichst, wie wir es schon mehrfach gethan, Namens desselben gegen jede Verschiebung des Streitpunktes und gegen jede böswillige Verdunkelung des Sachverhaltes. Niemand in der Welt hat gegen Oberlicht überhaupt, am wenigsten in dem jetzt umzugestaltenden Theile des Gebäudes Einsprache erhoben; Niemand also kann folgerichtig durch den guten Eindruck der Veränderung überrascht oder zu einer von seiner bisherigen abweichenden Ansicht gebracht werden. Die wirkliche Streitfrage aber, ob Kompartimente oder Säle, ob historische Anordnung oder nicht, ist ein einfacher Gegenstand der Erörterung vom Standpunkte der Wissenschaft und des gesunden Menschenverstandes, und kann durch kein noch so glänzendes Aussehen eines so oder so eingerichteten Saales beeinflußt oder gar entschieden werden. — Begierig sind wir übrigens darauf zu sehen, wie die Oberlichter die edle ruhige *Silhouette des Gebäudes verderben* werden, und wahrlich müssen sie das *je größer sie sind, um so mehr* thun. Glücklicherweise wird einem da nicht wieder, wie bei der Restauration des Andrea del Sarto, durch Ableugnung und Verkleinerung des früheren Zustandes der Nachweis der elenden Verschlechterung erschwert werden können; denn jede der tausende von photographischen Aufnahmen genügt, sich den alten Zustand neben dem neuen mit der größten Genauigkeit und Treue in die Erinnerung zu rufen.

Im Inneren der Galerie ist seit einiger Zeit der Mißstand beseitigt worden, auf den die sachverständige Kommission beiläufig aufmerksam gemacht hatte, daß man nämlich in dem Nordsaal beiderseits durch die Thür in ein Fenster hinein sah. Der Vortheil der Absperrung ist ganz unbestreitbar. Warum die Abhülfe aber so, wie jetzt geschehen, und nicht wenigstens nach den schon hinlänglich geschmacklosen und unzweckmäßigen Vorschlägen der Kommission bewirkt worden ist, muß wohl sehr schwer einzusehen sein. Die Kommission wollte die obere Hälfte der Thüre verhängt und das Fenster bis zu der entsprechenden Höhe hinauf geblendet wissen. Ersteres hat man gethan, statt des letzteren Mittels aber ist man darauf gekommen, eine spanische Wand wie einen Bettschirm von der Ecke der Säle an im Bogen vor die Thüren zu stellen. Das macht natürlich genau den provisorischen und daher an solcher Stelle ganz ungeziemenden Eindruck, wie ein augenblicklicher Nothbehelf in einem Krankenzimmer. Zum Ueberfluß aber steckt hinter dem einen Schirm das riesige Bild der Entdeckung des Fehltritts des Kallisto von Giulio Romano, hinter dem anderen der trunkene Noah nach Michelangelo von Joan Mabuse und das jüngste Gericht von Lancelot Blondeel; und man muß nun beispielsweise, um von der Hölle in letzterem überhaupt irgend etwas erkennen zu können, sich in einen Winkel hineinquetschen, in dem man höchstens $1\frac{1}{2}$ bis 2 Fuß Abstand von dem über 7 Fuß hohen Bilde gewinnen kann; und wozu? — weil man das allereinfachste und natürlichste Mittel gegen den ganzen Schaden aus unbegreiflichen Gründen verschmäht hat: leichte durchfallende Thüren, die in die Thürfassungen eingehängt wären. Das Publikum, dem man es zumuthet, sich mit den massiven doppelten Eingangsthüren herumzubalgen und zehn Minuten lange Umwege zu machen, um zu einem Ziele zu gelangen, das mit eben so vielen Schritten direkt zu erreichen wäre, würde schwerlich über Belästigung durch diese Einrichtung geklagt haben, da ein leichter Stoß mit dem kleinen Finger genügt, eine gut konstruirte derartige Thür, die sich von selbst und ohne das geringste Geräusch wieder schließt, zu öffnen.

Das projektirte Galeriegebäude in Kassel soll, nachdem der Bauplan höheren Orts genehmigt ist, mit nächstem Jahre in Angriff genommen werden. Wie verlautet, sind von der Regierung für das erste Baujahr 40,000, und für die beiden folgenden je 75,000 Thaler, im Ganzen also 190,000 Thaler verwilligt, eine Summe, mit welcher ein zweckentsprechender würdiger monumentaler Bau sich wohl wird beschaffen lassen.

8 **Neue Wiener Geheimnisse.** Das Heimlichthun in öffentlichen Angelegenheiten ist in Oesterreich so gründlich in Mißkredit gerathen, daß man häufig in das entgegengesetzte Extrem geräth, in die berechtigten Geheimnisse des Privatlebens eingreift, oder mit cynischer Offenheit Dinge verhandelt, welche stets in Dunkel gehüllt bleiben sollten. Und siehe da, plötzlich findet die altösterreichische Geheimnißkrämerei wieder eine Zufluchtstätte, wo so leicht Niemand sie gesucht haben würde. Aeußere und innere Politik, Gerichtspflege, Kirche und Schule sind sozusagen auf den Markt herausgetreten und fordern Jedermann auf, nicht nur zuzuschauen sondern selbst mitzurathen und mitzuthaten. Nur eine Thür bleibt fest verschlossen und ein feierliches Zurück! empfängt den Nichtprivilegirten, der sich derselben nähern möchte; und an dieser Thür liest man: „Oeffentliche Kunstangelegenheiten". Ritzen freilich hat auch diese Thür, und so dringt dann und wann ein Laut in's Freie, der verräth, worüber man drinnen eigentlich ver-

handle. Das Wort „Museumsbau" wird am häufigsten vernommen. Doch fragt man, wie es denn eigentlich um diese Angelegenheit stehe, so zuckt der Eine die Achseln, weil er nichts weiß, der Andere, weil er nichts wissen will oder darf. Nur ein Gerücht, welches Glauben findet, quia absurdum est, tritt immer wieder und wieder und immer entschiedener auf: daß Gottfried Semper's letzte Anwesenheit in Wien, von welcher Freunde und Fachgenossen nur durch die Zeitungen unterrichtet wurden, wirklich keinen anderen Zweck gehabt habe, als das Gewicht seines Urtheils gegen Hansen in die Wagschale zu werfen und dann, gemeinschaftlich mit dem Projektanten Hasenauer, dessen und Löhr's Projekt in eins zu verschmelzen und zu verbessern. Aber das ist ja unglaublich! In der That, auch wir glauben es nicht und wünschen nur dem hochverehrten Manne, dessen Name hier wahrscheinlich schnöde mißbraucht wird, Gelegenheit zur Widerlegung aller der Ausstreuungen zu geben.

Dies Versteckenspielen mit der Museumsangelegenheit scheint nun den Vätern der Stadt so sehr imponirt zu haben, daß sie auch ihr geheimes Kabinet haben wollten. Sie schrieben Projekte aus für den Rathhausbau, der 1. September war der Schlußtermin für die Einsendungen und vom 15. Septbr. bis 1. Decbr. werden dieselben im Künstlerhause ausgestellt sein — nur für die Jury. Hat diese gesprochen, dann darf auch das profanum vulgus hinzutreten, dann darf der Bürger, der das Geld zum Bau hergiebt, dann darf die Kunstkritik reden; haben sie dann doch gut reden! Die öffentliche Kritik, so meinen die Herren Gemeinderäthe könne das Urtheil der Jurors zu leicht verwirren, für welches Kompliment die Jurors sich fein bedanken dürfen. Ferner sollen diese dahin instruirt werden, daß die Stilfrage gänzlich von der Debatte ausgeschlossen bleibe, und daß überhaupt nicht die architektonische Schönheit sondern die zweckmäßige Raumeintheilung den Ausschlag zu geben habe. Sollte diese Instruktion wirklich existiren, so wird es in der Jury hoffentlich nicht an Männern feblen, welche darauf den gebührenden Bescheid geben. Mitglieder der Jury sind seitens des Gemeinderathes ein Architekt (Hasenauer), zwei Ingenieurs (Jordan und Stach), zwei Baumeister (Groß und Neumann), ferner die Wiener Architekten Ferstel, Hansen und Romano, Baurath Hase aus Hannover und Prof. Semper aus Zürich. Eingelaufen sind mehr als 60 Entwürfe, wovon etwa drei Viertel im Renaissance- und ein Viertel im gothischen Stil.

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Centralcommission. September, October.

Ueber Darstellungen der Passion Jesu Christi, insbesondere auf einem noch unbekannten Bilde von Lucas Cranach. Von Dr. Messmer. (Mit 2 Holzschnitten). — Genesis der Kathedrale von Fünfkirchen in Ungarn. Von Dr. E. Henszlmann. (Mit 6 Holzschnitten). — Ein Edict des Kaisers Claudius. Von Dr. Fr. Kenner. (Mit einer Tafel). — Ein Antiphonarium im Stifte St. Peter zu Salzburg. (I. Einleitung.) Von Dr. Karl Lind. — Kleinere Beiträge: Die Doppelkapelle in den Ruinen der Kleinfeste zu Stein in Krain. Von H. Hausner. (Mit 2 Holzschnitten). — Aus dem Berichte des k. k. Conservators Mieczyslaw Ritter von Potok-Potocki. Von Th. Bauer. — Aus Teschen. Von Dr. Gabriel. (Mit 4 Holzschnitten). — Zur Kenntniss der Glokenräder. Von Dr. Messmer. (Mit 1 Holzschnitt) — Die Kronschatzkapelle zu St. Veit. (Mit einer Tafel). — Ein mittelalterliches Oelgefäss im Stifte Neukloster. Von B. Kluge. (Mit 1 Holzschnitt.) — Fundberichte aus Steiermark. Von Dr. Fr. Pichler. — Die Auffindung der Ueberreste des Königs Kasimir des Grossen von Polen in der Domkirche von Krakau. — Beiträge zur Kunde der St. Sephanskirche in Wien. (Mit 1 Holzschnitt.) Eine Betsäule bei Pressburg. (Mit 1 Holzschnitt). — Das Jahrbuch des Vereins für Landeskunde von Nieder-Oesterreich. Von Dr. K. Lind. — Dazu drei Tafeln mit Abbildungen von Miniaturen des Salzburger Antiphonariums.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 48.

Die Ausstellung der Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie zu Paris im Jahre 1869. — Die Mittelschulen für die arbeitenden Classen in den Niederlanden. — Fortsetzung des Verzeichnisses der im Museum käuflichen Gypsabgüsse. Nr. 209—240.

Gewerbehalle. Heft 9.

Majoliken, von Jakob Falke. — Griechisch-römischer Stirnziegel. — Gewandbordüre von den niederl. Gobelins in der Dresdener Galerie. — Modernes: Tapetenbordüre; Pilasterfüllungen; Billetausgabe-Schalter; Gartenpavillon; Buffet und Spiegel in Eichenholz; Tisch- und Polsterstuhl; Dreifuß, als Fakelträger bei Leichenfeierlichkeiten; Gußeiserne Balkone im Stile Louis XVI: Kirchengeräthe aus Silber; verzierte Initialen; schmiedeeisernes Gitter.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 66.

Sitzungsberichte des Vereins zur Förderung der Photographie: Albert-Drucke; Bilder im Rembrandt-Effect. — Photogr. Austellung in Boston — Mittheilungen aus England: Photographieen auf Malerleinwand; Sarony's Photocrayons. — Ueber die sog. Rembrandt-Effecte, von W. Kurtz — Photogr. Blattdrucke, von Th. Gaffield. Albert's neues Druckverfahren (Mit einer Illustration.) —

Gazette des Beaux-arts. September.

Les maitrises et les académies, par M. René Ménard. — Le chateau de François I à St. Germain-en-Laye, par M. L. Sauvageot (Mit Abbild.). — Génie de David Teniers, par Alfr. Michiels (Mit Abbild.). — David Wilkie: Quelques lettres extraites de sa correspondauce, par M. Jacques Desrosiers. — L'Album Boetzel, Salon de 1869, par M. Ph. Burty (Mit Abbild.). — Les groupes du Nouvelle Opéra, par M. R. Ménard.

Chronique des Arts. Nr. 34—37.

La distribution des médailles. — Concours du prix de Rome. — Fouilles à Rome. — Envois de Rome. — Corresp. d'Autriche. — Henry Leys. — Les arts au parlement anglais. — Les faiences italiennes.

Journal des Beaux-arts. Nr. 16. 17.

Mort de Leys. — Salon de Bruxelles. — Questions ecclésiologiques.

Art-Journal. September.

The patent laws. — Notes on pottery and porcelain in Holland. — British artists: Nr. 86. John Pettie (Mit Abbild.). — The South-Kensington-museum: Bookbinding, by F. R. Conder. — Report of sience and art departement. — Perpetual international exhibition. — Obituary (Hurlstone; W. Crawford; M.Fr. Halliday; W. Jerdan.) — The stately homes of England Nr. VI. Alnwick castle (Mit Abbild.). — Shadow pictures (Midsummernight's dream, illustr. with 24 silhouettes by P. Konewka). — Visit to private galleries Nr. I. The collection of pictures of Th. Williams. — The National Gallery.

Inserate.

Nr. 1 der Kunstchronik nebst Heft 1 des V. Jahrgangs der Zeitschrift wird Freitag den 22. Oktober ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



